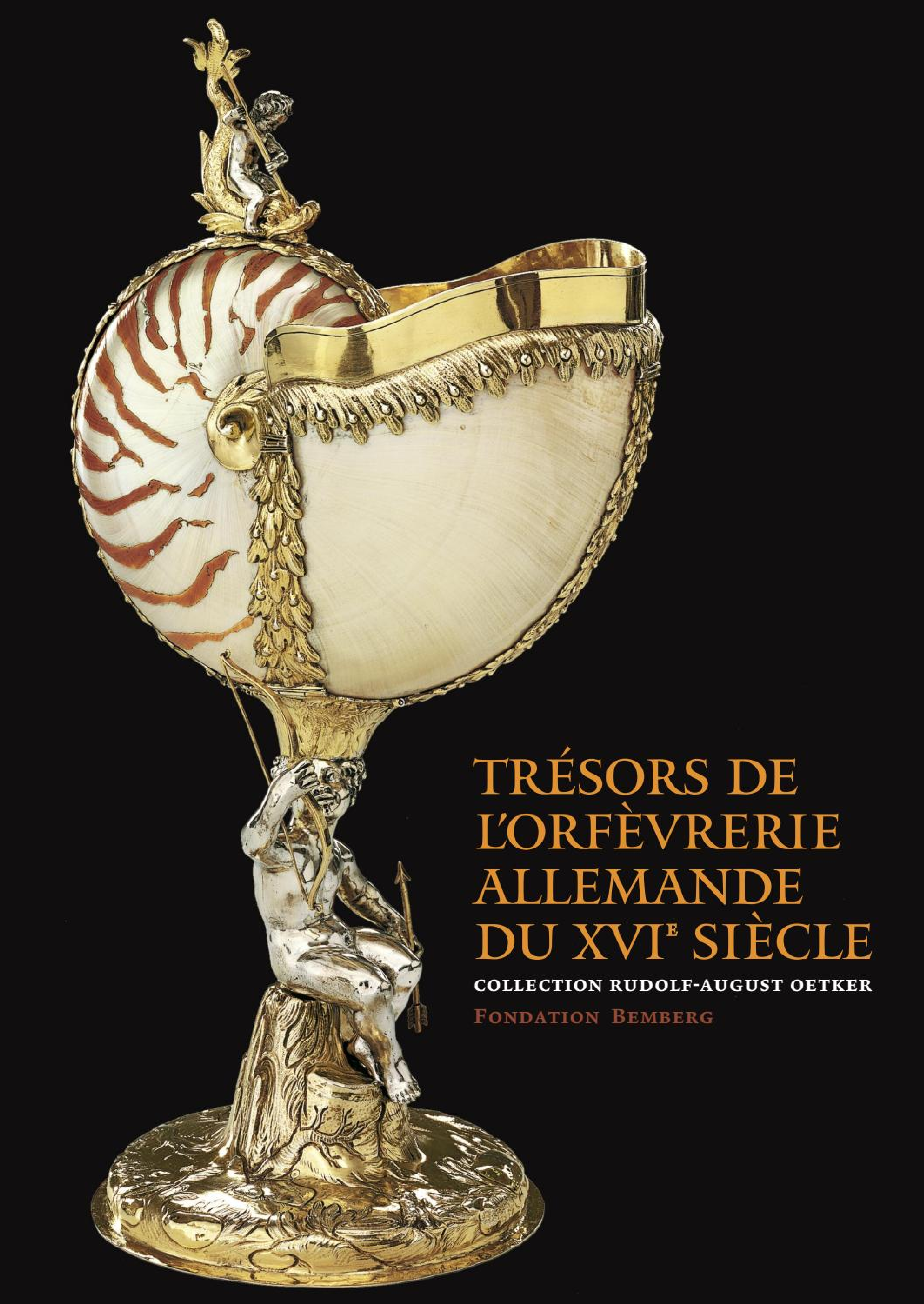


TRÉSORS DE L'ORFÈVRERIE ALLEMANDE DU XVIE SIÈCLE

COLLECTION RUDOLF-AUGUST OETKER

FONDATION BEMBERG



TRÉSORS DE L'ORFÈVRERIE ALLEMANDE DU XVIe SIÈCLE

COLLECTION RUDOLF-AUGUST OETKER



TRÉSORS DE L'ORFÈVRERIE ALLEMANDE DU XVIe SIÈCLE

COLLECTION RUDOLF-AUGUST OETKER

FONDATION BEMBERG

TRÉSORS DE L'ORFÈVRERIE ALLEMANDE DU XVI[e] SIÈCLE

COLLECTION RUDOLF-AUGUST OETKER

1 juillet - 25 septembre 2016

FONDATION BEMBERG
Hôtel d'Assézat - Place d'Assézat
31000 Toulouse
tél. : 33 (0)5 61 12 06 89 · fax: 33 (0)5 61 12 34 47
accueil@fondation-bemberg.fr · www.fondation-bemberg.fr

Horaires d'ouvertures :
La Fondation est ouverte du Mardi au Dimanche, de 10h à 12h30 et de 13h30 à 18 h. Le Jeudi de 10h à 12h30 et de 13h30 à 20h30. Exposition ouverte également entre 12h30 et 13h30.

SOMMAIRE

CATALOGUE

BIBLIOGRAPHIE





PRÉSENTATION

Guillermo de Osma
Président de la Fondation Bemberg

LA COLLECTION que nous présentons cette année sous le titre de TRÉSORS DE L'ORFÈVRERIE ALLEMANDE DU XVIE SIÈCLE est un grand privilège et un événement exceptionnel, non seulement pour la Fondation Bemberg qui l'accueille mais particulièrement pour les amateurs, curieux et connaisseurs, car c'est la première fois qu'elle est montrée en dehors de l'Allemagne. La qualité des objets sélectionnés par sa conservatrice, Dr. Monika Bachtler et par notre directeur Philippe Cros est d'un niveau extraordinaire, témoin de cette période très brillante de l'art en Allemagne.

Une telle qualité peut seulement révéler la personnalité d'un collectionneur exigeant, connaisseur et d'un goût sûr comme l'était Rudolf August Oetker (1916-2007). Oetker achetait ce qu'il aimait, sans jamais suivre les modes, et collectionnait périodes et styles très divers, attitude qui n'était pas très éloignée de celle de Georges Bemberg. Pour cette raison, la présentation de cette unique collection à la Fondation Bemberg a beaucoup de sens et crée un dialogue très enrichissant avec la nôtre.

Grand entrepreneur, Rudolf-August Oetker appartenait à ces collectionneurs qui veulent jouer un rôle actif, aiment prendre les décisions eux-mêmes et ont un grand sens de responsabilité envers la société, en restant, dans son cas, extrêmement discret. Vers la fin de sa vie Monsieur Oetker a créé plusieurs fondations dont la plus importante est la Rudolf-August Oetker Stiftung pour l'Art, la Culture, la Science et le Patrimoine, basée à Bielefeld en Allemagne.

J'aimerais beaucoup remercier Madame Maja Oetker pour son appui généreux, ainsi que l'actuel président de la Fondation, Monsieur August Oetker. Et très particulièrement sa directrice Dr Monika Bachtler qui, avec ses connaissances, son expérience, son goût exquis et son bon sens, a été une collaboratrice parfaite et a beaucoup facilité le travail de l'équipe de la Fondation et de son directeur Philippe Cros.

J'exprime ici ma gratitude à tous ceux qui ont participé au très réussi montage de l'exposition et au superbe catalogue qui l'accompagne, en particulier toute l'équipe toulousaine.

L'idée – brillante – de cette exposition est venue de Bertrand du Vignaud, membre de notre Conseil d Administration. Grâce à son amitié avec Madame Oetker, mais surtout sa ténacité, sa diplomatie et son intelligence pour rendre les choses faciles, cette exposition voit aujourd'hui la lumière. Une lumière d'une grande beauté.



Monika Bachtler *Conservateur de la collection Rudolf August Oetker*

RUDOLF-AUGUST OETKER COLLECTIONNEUR

MAINTES choses ont déjà été écrites sur l'entrepreneur, collectionneur et mécène Rudolf-August Oetker.[1] Cependant on ignore les raisons qui l'ont amené à collectionner. L'auteur elle même, qui a eu la chance d'accompagner cet amoureux des arts pendant plus de 30 ans, ne saurait le dire. Ainsi bien des questions subsistent, et ses descendants directs ne connaissent pas davantage les réponses.

L'entrepreneur Rudolf-August Oetker n'a jamais voulu communiquer sur le fait qu'il était collectionneur. Il jouait même à faire croire qu'il ne l'était pas. Néanmoins, malgré ses réticences, il accepta pour la première fois, en 2003 lors d'une exposition, de présenter sa riche collection, faisant dialoguer une grande diversité d'artistes et de thèmes. Sa seule exigence fut que son anonymat soit préservé, mais cette requête ne put évidemment pas être satisfaite. On sut en effet très rapidement que des pièces de la collection Oetker de Bielefeld seraient présentées à Münster. Pourtant déjà, à cette époque, il était tout à fait courant de prêter des oeuvres à des musées de niveau national et international – tout en préservant l'anonymat du prêteur.

Bien des zones d'ombre demeurent au sujet de la collection Oetker. Pour comprendre le collectionneur, il est important de savoir que Rudolf-August Oetker n'a acquis que ce qui lui plaisait, sans se soucier de l'avis de ses conseillers, ni de leur point de vue artistique ou historique. S'est ainsi développée en l'espace d'une cinquantaine d'années, une collection peu conventionnelle, très variée dans ses thèmes, où les choix d'un seul homme l'ont emporté sur toute autre considération, comme nous pouvons le constater avec le XVIIIe siècle. La collection de Rudolf-August Oetker est à l'image de sa philosophie de la vie, dictée par un goût très sûr, et le sens du beau pour différents styles et époques. Le collectionneur Rudolf-August Oetker ne s'est donc jamais soumis ni aux modes ni à l'esprit du temps.

Ainsi sommes-nous face à une collection, qui se réclame de la théorie sur l'art des XVIIIe et XIXe siècles, selon laquelle *« La beauté n'est que la promesse du bonheur »*[2]. C'est également ce que l'on peut lire dans les mémoires de Rudolf-August Oetker « doué pour le bonheur » (*« Vom Glück verwöhnt »*[3]).

Un autre aspect ne saurait cependant être ignoré. En effet le collectionneur tenait particulièrement à l'idée qu'en tant qu'héritiers d'un admirable patrimoine culturel, nous ne sommes que le maillon d'une chaîne, tenus en conséquence d'entretenir et de transmettre cet héritage, de le conserver pour la postérité et de le rendre accessible à tous. Le point de vue du collectionneur n'est pas nouveau. Les princes éclairés du XVIIIe siècle partageaient déjà ces idées en ouvrant certains jours au public leurs collections ou leurs jardins.

1. Münster 2003, p. 8 - Dresde / Munich 2011, p. 9 sqq.
2. Stendhal 1857, chapitre XVII, p. 34, rem. 1.
3. Oetker / Thomas 2006, pp. 168-198.





fig. 1 : Frans Hals : *Portrait d'inconnu au chapeau et au gant*, vers 1648-1650, COL. RUDOLF-AUGUST OETKER, Bielefeld

fig. 2 : Hans Baldung, dit Grien : *Portrait du comte Georg Ier zu Erbach*, 1533, COL. RUDOLF-AUGUST OETKER, Bielefeld

Si l'exposition de Münster a effectivement eu lieu, avec l'accord frileux de M. Oetker, c'est cependant à Dresde et à Munich que sa passion pour l'orfèvrerie allemande de la Renaissance et de l'époque Baroque, s'exprima pleinement, telle qu'elle s'était manifestée jadis dans les dynasties des Wettin et des Wittelsbach. Cette exposition s'est tenue à titre posthume et à l'occasion de son 95ème anniversaire.

Ce discret amoureux de l'art, le grand public ignorant sa passion, était également dans ses choix influencé par la fin du XIXe siècle. Son histoire familiale n'était pas celle de l'aristocratie. Elle s'inscrivait plutôt dans un contexte d'activités économiques et sociales, où l'éthique protestante ainsi que la tradition prussienne jouaient un rôle.

Ainsi Rudolf-August Oetker fut-il influencé par une grande-bourgeoisie éclairée, quant à la sensibilité artistique développée au XIXe siècle, et quant à un sens de la vie contemporain du *Gründerzeit* (« Fondation de l'Allemagne », 1871). Cette philosophie eut des répercussions sur ceux qui accompagnèrent l'Empire allemand en pleine expansion vers un nouvel essor culturel et politique. Certes, la famille Oetker ne collectionnait pas encore, mais elle possédait néanmoins des peintures du XIXe et du début du XXe siècle. Certaines ont d'ailleurs survécu à la fin de la deuxième guerre mondiale et trouvèrent leur place dans la collection.

Dans le domaine artistique, Rudolf-August Oetker accordait surtout sa confiance à son ami et mentor Paul Herzogenrath, marchand d'art et libraire hautement cultivé, qui lui fit découvrir le monde de l'art. Après la guerre, il incita le jeune collectionneur à constituer pour l'Allemagne, un patrimoine culturel issu de toute l'Europe. C'est ainsi qu'il acquit très tôt le portrait d'un homme au chapeau et au gant de Frans Hals [fig. 1], celui du comte d'Erbach d'Hans Baldung dit Grien [fig. 2], ainsi que les sept tableaux d'autel du Maître de Berswordt datant du Moyen Âge, et déposés à la « *Neustädter Kirche Bielefeld* » (église de Neustadt de Bielefeld) au XIXe siècle.

Le dialogue avec Günter Schiedlausky, connaisseur éclairé dans de nombreux domaines, conservateur du « *Germanisches Nationalmuseum Nürnberg* » (Musée national germanique de Nuremberg) avec lequel M. Oetker entretint des liens d'amitié tout au long de sa vie, consti-

tua un facteur important d'enrichissement, au même titre que le dialogue avec des marchands d'art renommés, allemands ou étrangers. Grâce à ces contacts, son intérêt pour le marché de l'art trouva une orientation précise. La spéculation n'entrait pas en ligne de compte lors de l'acquisition d'une oeuvre, seules importaient l'émotion procurée par l'objet, ainsi que la certitude de sa valeur artistique. C'est ainsi qu'une vaste collection de peintures et de dessins, d'objets en argent et de porcelaines, de meubles et de tapisseries vit le jour.

Rudolf-August Oetker nourrissait une passion particulière pour les objets allemands en argent. Ceux-ci prirent une importance grandissante dans sa collection au fil de ses années. Des coupes de toutes formes, d'étonnants jeux à boire en forme de nefs, moulins à vent et lanternes, donnent une bonne idée de la diversité des traditions liées à la boisson, durant la Renaissance et l'époque Baroque. Trouvèrent également leur place dans la collection, des coupes en forme d'animaux ainsi que des « naturalia » exotiques au montage précieux, comme à l'époque de leur heure de gloire dans des cabinets princiers. La toute première oeuvre acquise par M. Oetker dans les années 1950, était déjà l'un des objets d'orfèvrerie les plus importants de Nuremberg. Il s'agit de la coupe Harsdorf d'Abraham Jamnitzer [cat. 1], présentée ici pour la première fois sans couronnement.

L'ajout du cimier au XIXe siècle est révélateur du goût et des connaissances du collectionneur à cette période, où l'on n'hésitait pas à transformer les oeuvres de manière personnelle. Cette magnifique coupe, autrefois en possession de la famillie patricienne Harsdorf de Nuremberg, constitue, aux côtés de deux exemplaires des années 1600, un magnifique ensemble d'oeuvres en argent de grand prestige, à une époque où Nuremberg ville libre, impériale et commerçante connaissait un essor sans précédent.

Le penchant de Rudolf-August Oetker pour les jeux à boire est indéniable. Le collectionneur entre ainsi en possession d'une « flottille », commandée par un léger esquif au corps en cristal de roche, joyau des cabinets de curiosités et « chambres des merveilles » [cat. 14].

La collection d'orfèvrerie de Rudolf-August Oetker comprend plus de 400 objets, dont 70 considérés comme majeurs quant à leurs critères artistiques et esthétiques, et dans la mesure où ils étaient susceptibles de révéler au public l'imagination débordante des orfèvres ainsi que leur goût du détail poussé. Les hautes coupes sur pied et les récipients à boire sont à l'honneur dans l'exposition. Nous avons tenté d'analyser la variété de formes et la valeur que revêtaient ces objets auprès des commanditaires et des collectionneurs ultérieurs. Notre tâche n'était pas d'aborder dans cet ouvrage le parcours de chaque maître, ni de traiter de la rivalité entre Augsbourg et Nuremberg, métropoles célèbres dans le domaine de l'orfèvrerie au début du XVIe siècle. En revanche, par un examen « à la loupe » de ces objets, nous souhaitions plutôt mettre en évidence ce qui fait d'une coupe une oeuvre d'art.

Une rare théière, ornée de médaillons émaillés de la main de Tobias Bauer [cat. 26] vient conclure cette présentation. Elle fut achetée par M. Oetker en octobre 2006. En parallèle, la coupe ancolie d'Hans Weber [cat. 43] acquise récemment illustre le souci de continuité de la collection incombant aux sociétaires de l'entreprise après le décès de M. Oetker. Cette coupe Renaissance insolite, datant de l'époque faste de l'orfèvrerie à Nuremberg, montre le désir des sociétaires de poursuivre cette collection d'exception, offrant par sa diversité et son caratère unique, un bel aperçu de l'orfèvrerie européenne du XVIe au XVIIIe siècle.

Aussi souhaitons-nous que l'exposition ne rencontre pas seulement l'intérêt des spécialistes, mais réjouisse et comble tous les visiteurs, comme elle a enthousiasmé et passionné le collectionneur Rudolf-August Oetker.



LE MÉCÉNAT ARTISTIQUE DES MARCHANDS DE LA RENAISSANCE

Bertrand du Vignaud *Administrateur de la Fondation Bemberg*

L'EXPOSITION à la Fondation Bemberg d'une sélection de chefs d'œuvre d'orfèvrerie allemande de la collection Oetker constitue, à n'en pas douter, un évènement culturel européen dans son domaine. Au-delà du plaisir de la découverte et de l'examen de ces pièces magnifiques, très rarement montrées au public, ce moment privilégié permet de mettre en perspective les circonstances historiques et économiques qui ont permis leur commande avec celles qui ont présidées à la construction du magnifique écrin qui les abrite durant quelques semaines. En effet, dans le cadre de la nouvelle politique d'expositions temporaires de collections privées menée par le Président de la Fondation Bemberg, Guillermo de Osma, et par son directeur, Philippe Cros, il est particulièrement heureux de voir quelques uns des plus beaux témoignages de l'orfèvrerie produits par les meilleurs artistes de la Renaissance et du XVIIe siècle en Allemagne, exposés à l'hôtel d'Assézat.



Jeune femme écrivant, Maître des demi-figures féminines (actif vers 1525-1550) COL. RUDOLF-AUGUST OETKER, Bielefeld

Si l'hôtel a été commandé par un marchand, beaucoup de ces objets ont, de même, été commandés à la même époque par des marchands aux orfèvres de Nuremberg, d'Augsbourg, de Dresde et de Hambourg… On ne saurait trop en apprécier la qualité et la genèse fort bien décrites dans les textes du Dr. Monika Bachtler, commissaire de l'exposition et de Mme Michèle Bimbenet-Privat. La présentation à la *Grünes Gevölbe* (Voûte verte) à Dresde en 2011, de ces objets d'orfèvrerie a couronné la qualité, la variété et la richesse de cet ensemble si patiemment réuni par Rudolf-August Oetker et par son épouse Maja Oetker. A Toulouse, leur présentation dans l'un des plus beaux hôtels de la Renaissance méridionale amène immédiatement une réflexion sur les circonstances et les hommes qui ont commandés de telles œuvres. Dans les deux cas il s'agit de marchands, travailleurs, ambitieux, visionnaires et mécènes.

A Toulouse, à côté de Jean de Bernuy, Pierre d'Assézat est l'un des plus fameux de cette génération de commerçants du pastel qui surent édifier de très grandes fortunes. On connaît l'importance de la culture de cette plante dans le triangle formé par Toulouse, Albi et Carcassonne et le succès commercial qu'elle connut à son apogée

au XVIe siècle. On sait que cette réussite éclatante fut rendue possible grâce au développement des échanges à travers l'Europe, le pastel étant regroupé et vendu à Toulouse puis acheminé par la Garonne à Bordeaux d'où les ballots partaient pour les ports de l'Europe du Nord. Les négociants, tels Assézat ou Matteo Cerretani maîtrisaient la filière du début à la fin. Il est intéressant de noter qu'à la même époque, le pastel était cultivé en Allemagne, essentiellement en Thuringe avec des centres tels qu'Erfurt, Gotha, Teensfeld ou Arnstadt. Fortune faite donc, les marchands toulousains édifièrent de somptueuses demeures et firent appel aux meilleurs artistes de leur temps dans tous les domaines.

Pour leur part, les marchands allemands furent à même de bâtir des fortunes encore plus considérables dont le commerce des textiles constituait souvent la base. La dynastie des Fugger est sans doute la plus célèbre, depuis Jacob l'Ancien qui multiplia le commerce de laine, de coton, de soieries et d'épices créé par son père, à Jacob le Riche qui sut considérablement développer les affaires de famille, notamment grâce aux liens étroits qu'il entretint avec les Habsbourg, jusqu'à Anton, « le prince des marchands », considéré au XVIe siècle comme l'homme le plus riche du monde. On connait moins d'autres dynasties comme celle des Welser qui surent s'établir au Nouveau Monde, récemment découvert, où ils ouvrirent de comptoirs et des usines, ou celle des Rehlinger. Toutes ces familles, grâce à leur situation financière exceptionnelle, surent faire acte de mécènes et commander aux orfèvres de leur temps des pièces somptueuses dont le vocabulaire décoratif, volontairement « moderne », était en rupture avec le style du Moyen Age et trahissait l'influence de la Renaissance italienne en plein essor. Les mêmes influences ont marqué l'ornementation de la cour de l'hôtel d'Assézat et sa monumentale « travée rythmique », aux trois ordres, directement inspirée de la cour du palais Farnèse.

Bien entendu, au-delà des formes et des décors, la somptuosité des matériaux (essentiellement le vermeil) des objets de la collection Oetker évoque cette époque de luxe et de raffinement que l'on trouvait à Toulouse ou en Allemagne. Il est probable que George Bemberg, lui-même issu d'une dynastie d'industriels et négociants originaire d'Allemagne, aurait été heureux de cette confrontation.

Il est à souhaiter que les nombreux visiteurs de l'exposition partagent le plaisir de la découverte de ces objets magnifiques et qu'ils réalisent à cette occasion l'existence d'une Europe, pas si lointaine, où le luxe, l'artisanat et le commerce faisaient si bon ménage comme en témoignent les témoignages exceptionnels que nous admirons à cette occasion.

Albrecht Dürer,
Portrait de Jakob Fugger,
circa 1520
Staatsgalerie Altdeutsche
Meister Augsburg
(Photo AKG)

Bernhard Strigel, *Portrait de Conrad Rehlinger*, 1517
(Photo Photoaisa)


ANNO MDXVII



Philippe Cros *Directeur de la Fondation Bemberg*

CHEFS-D'ŒUVRE DE L'ORFÈVRERIE ALLEMANDE
DE LA COLLECTION OETKER
UNE RÉVÉLATION POUR LE PUBLIC FRANÇAIS

CETTE exposition, en la Fondation Bemberg, de chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie allemande issus de l'exceptionnelle collection de Rudolf August Oetker (1916-2007), s'annonce comme une véritable révélation pour le public français à deux titres. D'une part, montrée seulement deux fois en Allemagne, cette collection est visible pour la première fois en France et, d'autre part, l'orfèvrerie française étant elle-même particulièrement rare du fait des destructions opérées sous l'Ancien Régime puis la Révolution, l'orfèvrerie de la Renaissance est quasiment absente du paysage artistique et muséal de notre pays.



fig. 1 : *Chope couverte sur pieds boules*, Cari Schuch, Augsbourg, vers 1701-1705 [dét. cat. 27]

La collection Oetker est constituée de pièces d'orfèvrerie civile allemandes datées des XVIe et XVIIe siècles. Elle comporte de grandes pièces d'apparat, aux formes très éclectiques, allant du hanap à la chope, pièces dont la parfaite maîtrise atteste du savoir-faire d'artisans qui excellaient dans un répertoire ornemental imposant et utilisant une remarquable profusion naturaliste [fig. 1, cat. 27].

Le XVIe siècle est l'époque où l'orfèvrerie s'émancipa de la production liturgique. Sur un plan stylistique, les formes du gothique s'étaient si fortement imposées dans l'orfèvrerie entre les XIIe et XVe siècles que, malgré les progrès de la Renaissance, elles restèrent durablement perceptibles durant le XVIe siècle. Cette résistance fut d'autant plus forte que l'organisation des corporations favorisait le traditionalisme. En effet, depuis le XIIIe siècle, les orfèvres s'étaient organisés en corporations dotées de statuts qui, pour chaque ville, définissaient l'organisation de la profession et réglementaient l'usage des poinçons, véritables signatures des orfèvres. C'est seulement après le milieu du XVIe siècle que se fit jour le maniérisme, art savant s'il en fut.

L'orfèvrerie de la Renaissance telle que nous la découvrons dans les œuvres de la collection Oetker rompt délibérément avec les traditions gothiques. Les pièces d'orfèvrerie, jusque-là architecturales de formes, et ressemblant souvent à de petits monuments font désormais la part belle à la figure humaine, les allégories prenant de plus en plus



fig. 2 : *Nautile monté en hanap*, probablement Peter Bohrs, Berlin, vers 1650-1660 [dét. cat. 31]

de place dans le répertoire iconographique [fig. 2, cat. 31]. Cette rupture ne se fit pas partout avec la même force, et l'Allemagne conserva durant une partie du siècle un peu de cet esprit gothique si ancré dans sa tradition artistique. C'est en fait à la suite des innovations de Peter Vischer l'Ancien (Nuremberg, vers 1455-1529), que l'art décoratif allemand s'italianisa. Les formes s'étirent alors, se découpent et disparaissent souvent sous une ornementation d'une exubérance prononcée. La diffusion des modèles dessinés ou gravés, explique le caractère européen que revêtit rapidement ce courant, même si l'exubérance que l'on relève en Allemagne (notamment dans les objets de Nuremberg et Augsbourg) n'a guère d'équivalents ailleurs en Europe.

La sélection de près d'une cinquantaine de pièces d'orfèvrerie révèle les prouesses techniques et esthétiques réalisées par les plus grands maîtres orfèvres de Nuremberg, d'Augsbourg, de Hambourg, de Dresde et de Berlin. Même si on trouve aussi dans la collection des œuvres aux poinçons d'autres villes, deux centres se détachent néanmoins dans la production d'orfèvrerie allemande du XVIe siècle : Nuremberg et Augsbourg. Cette dernière ville, dont la collection Oetker conserve de nombreuses productions, devint à la fin du XVIe siècle le second centre d'orfèvrerie allemande après Nuremberg. Les nombreux ateliers de la ville profitaient en fait des commandes des ducs de Bavière et de la cour impériale que relayaient, sur place, la puissante banque des Fugger, ou d'autres puissantes dynasties commerçantes et de haute finance, telles que celle des Welser. Ces dernières étaient les créanciers des rois et des empereurs tels que Maximilien, Charles Quint, ou Philippe II, et Augsbourg était alors, au-delà de l'art de l'orfèvrerie, une des capitales de l'art





fig. 3 : *Boîte couverte au bas-relief d'ivoire*, probablement Friedrich Würth, Vienne, 1721 [dét. cat. 32]

fig. 4 : *Coupe à la noix de coco*, monogrammiste « PR », Ratisbonne, vers 1610 [dét. cat. 30]

allemand de la Renaissance, avec des peintres tels que Hans Holbein l'Ancien, Hans Burgkmair, ou des humanistes tels que Konrad Peutinger.

Il faut rappeler que le domaine de l'orfèvrerie comprend non seulement les techniques propres au travail des métaux précieux, mais aussi celles qui concernent les matériaux de qualité entrant dans la réalisation de certaines pièces (émail, ivoire [fig. 3, cat. 32], nacre, etc.), et à ce titre, la collection Oetker fait la part belle à ces matériaux permettant l'expression de la plus grande fantaisie. En effet, les pièces présentées illustrent non seulement la perfection du savoir-faire des artisans de l'époque, mais aussi le goût d'alors pour l'alliance du décor gravé ou repoussé et des matériaux exotiques. Cette production de grand luxe, tournée vers les objets de décoration, mêlait volontiers le métal aux matériaux les plus variés Dans les « Chambres aux merveilles », les « Wunderkammer », les princes allemands dépensaient des fortunes pour rassembler des raretés venues de lointaines contrées : ivoires, noix de coco [fig. 4, cat. 30], perles, nacre, coraux et coquillages qui, embellis par de précieuses montures représentaient la synthèse de l'art et de la Nature. Ainsi sont nées ces coupes composites dont les formes insolites sont caractéristiques de l'imagination des orfèvres maniéristes. En raison de la complexité technique de leur art, les orfèvres étaient d'ailleurs les artisans dont l'apprentissage étaient le plus long, puisqu'il durait en moyenne huit ans. Il fallait à ces orfèvres non seulement maîtriser le travail du métal, mais aussi savoir bien d'autres choses et notamment convertir les poids et les monnaies. Un examen sanctionné par un « chef-d'œuvre », prouvant l'aptitude à pratiquer toutes les techniques de l'orfèvrerie, de la fonte à la gravure, validait le passage au statut de maître.



fig. 5 : *Coupe en forme de poire*, Tobias Wolff, Nuremberg, vers 1609-1623 [dét. cat. 33]

La plupart des objets exposés étaient en fait des objets de prestige ou d'ornement. La tradition d'hospitalité des aristocrates et des grands bourgeois de la Renaissance impliquait la possession d'une vaisselle d'exception : la table était une nécessité sociale et l'expression favorite du pouvoir, et l'élément le plus caractéristique du décor des salles de banquet était la présence d'importants meubles en étagères (ils pouvaient atteindre jusqu'à douze degrés). Sur ces meubles étaient disposées la vaisselle précieuse et l'orfèvrerie (hautes coupes sur pied, rafraîchissoirs, bassins, aiguières). Le plus souvent, la vaisselle d'apparat ne quittait pas le buffet et, lors du repas somptuaire, elle était réservée à un rôle d'exposition. D'ailleurs ; le buffet d'orfèvrerie accompagnait souvent son propriétaire dans nombre de ses déplacements, et des écrins et étuis pour le voyage étaient systématiquement réalisés pour les services d'apparat.

Si en dehors des voyages, la vaisselle d'apparat, réservée à l'ostentation de la richesse de son possesseur, ne quittait pas le dressoir, son usage décoratif explique aisément les dimensions impressionnantes de ces hautes coupes sur pied, en argent doré ou vermeil, travaillées au repoussé et ciselées : les « Pokal ». Ces coupes à usage décoratif participaient donc en Allemagne à la Renaissance au cérémonial en étant exposées lors des réceptions aristocratiques, mais elles tenaient d'ailleurs aussi une bonne place dans les collections municipales, ou dans celles des institutions officielles.

Sur un plan stylistique, la forme des coupes trouvait souvent son origine dans les formes végétales (grenades, poires [fig. 5, cat. 33], etc), tout comme les personnages faisant corps avec la tige et venant l'animer de façon pittoresque étaient inspirés de la vie quotidienne (par

exemple on trouve sur l'une des coupes de la collection [fig. 6, cat. 6] un amusant gentilhomme en bel habit de l'époque). Les coupes d'apparat servaient parfois tout de même lors des mariages, comme les doubles coupes, faites de deux coupes superposées et inversées, où chacun des époux devait boire.

Incroyablement variés dans leurs formes, les gobelets où l'on buvait le vin ou les chopes à bière pouvaient prendre des apparences ludiques ou illustrer des aspects anecdotiques de la vie familiale (certaines étaient spécialement destinées aux accouchées). Des inscriptions édifiantes ou humoristiques personnalisaient d'ailleurs certaines chopes, même si celles de la collection Oetker présentent plutôt des paysages animés ou un décor de végétaux [fig. 7, cat. 24].







fig. 6 : *Coupe en forme de tulipe*, Sigmund Bierfreund, Nuremberg, 1657 [dét. cat. 6]

fig. 7 : *Chope couverte*, Nicolaus Bröllmann Thorn, vers 1672-1684 [dét. cat. 24]

fig. 8 : *Coupe en forme de nef montées sur roues*, Tobias I Schaumann, Augsbourg, vers 1612-1616 [dét. cat. 17]

Dans le registre des formes, on doit évidemment signaler les savoureuses nefs. Pièce d'orfèvrerie aux allures de navire appelée « nef de table », la nef est en fait un objet d'origine médiévale. Cet objet était à l'origine, sous l'apparence d'un vaisseau, une sorte de coffret au couvercle formant le pont d'un bateau et dont le coffre figurait la coque. La nef pouvait renfermer le nécessaire d'un haut personnage (un couvert), mais elle permettait surtout de marquer la place d'honneur du dit personnage, et c'est d'ailleurs du nom de cet objet, « vaisseau de table », que vient le mot de vaisselle. Le « vaisseau de table » était porté en début de repas sur la table du noble personnage, et sa présence honorait celui devant lequel il était placé. A la Renaissance, ces bateaux peuplés de petits personnages [fig. 8, cat. 17], comme on peut le voir au sein des objets de la collection Oetker, étaient des chefs-d'œuvre de luxe, emblématiques du goût des élites allemandes pour la fantaisie et l'invention. Leur forme et leur fonction les placent d'ailleurs à mi-chemin entre l'œuvre d'apparat, l'objet de curiosité et l'objet utilitaire, tant et si bien que : objet décoratif ou objet fonctionnel ? La question est parfois difficile à trancher. En effet, si, comme nous l'avons souligné, des objets en forme de nef étaient associés depuis le Moyen Âge au cérémonial du repas, une pièce d'orfèvrerie de ce type, en forme de navire, pouvait contenir salière, épices, couteau ou serviette d'un grand personnage.

La nef par la somptuosité de sa forme est aussi un objet caractéristique du cabinet de curiosités ou « chambre des merveilles », ce lieu connu, dans le monde germanique, sous le nom de « Wunderkammer ». Dans cette pièce étaient exposés des objets extraordinaires classés par catégorie et symbolisant, par leur spécificité, la création dans toute sa diversité.





fig. 9 : *Nautile monté en hanap*, probablement Peter Bohrs, Berlin, vers 1650-1660 [dét. cat. 31]

fig. 10 : *Coupe à l'œuf d'autruche*, Elias Adam, Augsbourg, vers 1717-1721 Sculpture en relief de la coquille d'œuf : probablement Pays-Bas - Indes néerlandaises, vers 1700 [dét. cat. 29]

L'univers végétal et animal fascinait les savants de l'époque, qui s'efforçaient alors de classifier et cataloguer l'ensemble des espèces naturelles. Il convient donc de ne pas s'étonner si les pièces de la collection Oetker, revêtant toujours un caractère attractif et spectaculaire, conjuguent souvent les techniques et les ornements exceptionnels façonnés pour la mise en valeur de coquillages [fig. 9, cat. 31], d'œuf d'autruche [fig. 10, cat. 29] ou d'ivoire.

La « Wunderkammer » était en fait le prolongement des « essais », une superstition médiévale : les princes de la Renaissance cherchaient à acquérir comme leurs prédécesseurs du Moyen Age, en croyant parfois encore à leurs vertus surnaturelles, les matières naturelles exotiques auxquelles on attribuait la vertu de détecter, voire de neutraliser la présence d'un poison dans la nourriture (il en allait ainsi par exemple du corail). Ces matières, venues parfois des confins du monde connu et rejointes par d'autres chez lesquelles l'étrangeté prit le pas sur la croyance en des vertus magiques (œufs d'autruches, coquillages, noix de coco...) furent alors montées par les orfèvres de la Renaissance et, tournées, gravées ou ciselées, furent promues au rang d'œuvres d'art à part entière.

A la fois événement et privilège, l'exposition de la collection Oetker permettra, au travers d'une parfaite synthèse de la nature et du talent des hommes, d'entrevoir la splendeur de l'art de vivre dans la noblesse et la haute bourgeoisie allemandes du XVI[e] siècle...

Coupe couverte commémorant la bataille de Vienne, Matthäus Schmidt, Augsbourg, peu après 1683 [dét. cat. 7]





Michèle Bimbenet-Privat *Conservateur général au département des Objets d'art, Musée du Louvre*

L'ORFÈVRERIE ALLEMANDE DE LA RENAISSANCE

DANS LES COLLECTIONS PUBLIQUES FRANÇAISES : UN TERRAIN VIERGE À EXPLORER

LA présentation à la Fondation Bemberg de la collection d'orfèvrerie rassemblée par Rudolf-August Oetker est l'occasion de mettre les œuvres qui la composent en résonance avec celles des collections publiques françaises et de s'interroger sur la place tenue par l'orfèvrerie de la Renaissance allemande au sein de celles-ci.[1] Sans aucun doute, ces *Buckelpokale*, *Doppelpokale*, *Schiffspokale* et autres *Jungfrauenbecher* seront une véritable découverte pour le public français, car ils ne sont pas si nombreux dans nos collections nationales. Bien que répertoriée par les conservateurs des collections d'art décoratif et les services régionaux de l'Inventaire, l'orfèvrerie allemande ancienne reste en effet confidentielle et peu exposée dans les musées français, même si l'on peut en voir de beaux exemplaires dans les collections des musées d'Alsace [fig. 1] et, plus sporadiquement, de toutes les régions de France.



fig. 1 : Gobelet (Satzbecher) provenant du trésor des Trois-Epis, Nuremberg, Christoph Lindenberger, 1559-1570. Argent doré (Colmar, Musée Unterlinden, inv. Orf. 8)

Au sein des collections nationales, ces objets avaient jusqu'ici suscité peu d'études proportionnées à leur intérêt, comme nous l'avons constaté en examinant la collection du Louvre, héritière des collections royales, et à ce titre significative. Malheureusement, par une exception tristement française, notre pays est sans doute celui qui, en Europe, détient le record des destructions d'orfèvrerie, toutes provenances mêlées. Initiées au XVIe siècle au début des guerres de religion, les fontes massives ordonnées par les souverains successifs ont connu leur apogée sous Louis XIV et se sont poursuivies sans discontinuer jusqu'aux ultimes destructions de la Révolution. La fin de l'Ancien Régime a sanctionné l'anéantissement d'une grande partie de l'orfèvrerie privée et la perte de ce qu'avait été la collection royale depuis le Moyen-âge : un « trésor » au sens médiéval du terme regroupant une grande variété d'objets de collection (vases en métaux précieux, cristaux de roche et pierres dures), de vaisselles d'or et d'argent pour la table et le buffet, de bijoux, ainsi que toutes sortes d'œuvres religieuses anciennes héritées des règnes précédents. Grâce aux présents diplomatiques, à divers achats et à la tradition des unions princières, l'orfèvrerie étrangère avait sa place dans cette collection et seuls les documents d'archives peuvent témoigner aujourd'hui de l'intérêt manifesté par François Ier à l'égard de l'orfèvrerie flamande,[2] du goût de Catherine de Médicis pour les

1. Une telle enquête a été le préalable de notre étude : M. Bimbenet-Privat et A. Kugel, *L'orfèvrerie allemande de la Renaissance dans les collections publiques françaises*, à paraître aux éditions Faton.



fig. 2 : Bassin orné de figures « rustiques ». Nuremberg, Wenzel Jamnitzer, 1547-1555. Argent doré et émaillé (Paris, musée du Louvre, MR 484)

cabinets d'ébène à plaques d'argent « façon d'Allemagne »,[3] plus tard de l'avide passion du Cardinal Mazarin pour les groupes en argent d'Augsbourg – réductions des œuvres de Giambologna –, pour les coupes en forme d'animaux, les horloges à automates, les vases et bassins en « vermeil d'Allemagne » qu'il légua à son filleul Louis XIV.[4] Des collections d'orfèvrerie allemande de Louis XIV, seul subsiste aujourd'hui le bassin orné de grenouilles, d'écrevisses, de serpents et de tortues, œuvre du grand orfèvre Wenzel Jamnitzer réalisée à Nuremberg entre 1547 et 1555[5] [fig. 2]. C'est un objet majeur car il constitue l'un des premiers manifestes du style dit « rustique » dont Jamnitzer fut le meilleur interprète en Allemagne, quelques années avant que Bernard Palissy s'y intéresse en France.[6] Jamnitzer avait perfectionné la technique du moulage au naturel de petits animaux et de végétaux, qu'il jetait ensuite en argent, un procédé particulièrement délicat[7] dont il n'existe pas d'équivalent dans l'orfèvrerie française de la même période. Le bassin, alors accompagné d'une aiguière, entra dans les collections de Louis XIV entre janvier 1681 et mars 1684.[8] Sans doute ces objets, alors vieux de plus d'un siècle, furent-ils acquis à titre onéreux, car la période correspond à un net accroissement de la collection royale grâce aux achats effectués par des agents étrangers ou par l'intermédiaire des pre-

2. Bimbenet-Privat, 1995.
3. Bonnaffé, 1874, *passim*.
4. Michel, 1999, pp. 472-480.
5. Musée du Louvre, département des Objets d'art, MR 484. Argent fondu, ciselé, gravé, émaillé et partiellement doré. H. : 10,3 cm ; D. : 44,5 cm. Voir : Molinier, 1898, pp. 225-232 ; Hayward, 1976, fig. 421 ; Hernmarck, 1977 ; Schürer, 2002, p. 183
6. La bibliographie sur Jamnitzer est considérable : contentons-nous de renvoyer à : exp. Nuremberg, 1985 ; exp. Nuremberg, 2002 ; exp. Nuremberg, 2007.
7. Smith et Beentjes, 2010.
8. Guiffrey, 1885, I, no. 220, p. 202.

miers grands marchands-merciers parisiens.[9] Au fil des siècles, les Français ont diversement accueilli ces chefs-d'œuvre de Jamnitzer. Au XVIIIe siècle, l'indifférence confina à l'incurie et l'état de conservation des deux objets n'était pas fameux. En 1791, les rédacteurs de l'*Inventaire des diamants de la Couronne* les sanctionnaient de ce commentaire lapidaire : « la sculpture est d'un mauvais goût ».[10] Cependant, dès 1802, l'aiguière et le bassin furent présentés comme des chefs-d'œuvre de Benvenuto Cellini, ce qui leur valut, honneur suprême, d'être placés en 1810 aux Tuileries dans la chambre même de l'Empereur.[11] Le bassin seul réintégra le Louvre en 1816 tandis que l'aiguière, restée aux Tuileries, allait disparaître entre les mains des pilleurs lors des événements de juillet 1830.

Les confiscations de la Révolution ne firent entrer au Louvre qu'une seule œuvre d'orfèvrerie allemande : une élégante *tazza* ou *Credenz*[12] saisie le 4 fructidor an II (21 août 1794) chez Philippe-Louis-Marc-Antoine de Noailles, duc et prince de Poix (1752-1819), qui venait d'émigrer à Coblence[13] [fig. 3]. L'objet, surmonté d'un petit Neptune en ronde-bosse, se distingue par son exceptionnel décor, un très dense réseau de moresques niellées composées de bandes entrelacées et de lacis de rinceaux stylisés. Il porte le poinçon de l'orfèvre Hans II Schweinberger, actif à Augsbourg de 1579 à 1610.[14] Son commanditaire initial a été identifié : il s'agit de François de Noailles (1519-1585) qui avait été nommé évêque de Dax le 2 août 1556 et effectua au cours de sa carrière de nombreuses missions diplomatiques pour le compte du roi de France, en particulier à Venise et Constantinople.

Les trente premières années du XIXe siècle virent s'épanouir, en France, un intérêt renouvelé pour les œuvres de la Renaissance. Pourtant, rares furent les objets d'orfèvrerie allemande acquis par le musée du Louvre avant 1850 : deux groupes en vermeil entrés entre 1803 et 1809 (*L'enlèvement de Déjanire*,[15] d'après Giambologna, et *Clélie sur son cheval*, groupe servant d'aiguière)[16] le furent sans doute au titre des confiscations napoléoniennes [fig. 4], tandis qu'une *tazza* que nous attribuons aux débuts de Paul van Vianen, fut achetée en 1832 parce qu'elle était attribuée à Benvenuto Cellini.[17] L'arrivée

9. Alcouffe, 2002, p. 12.
10. Bion, Christin, Delattre, 1791, II, pp. 177-178.
11. Paris, Archives nationales, O² 610, fol. 212.
12. Musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. MR 352. Argent fondu, repoussé, gravé, émaillé, niellé et partiellement doré. H. totale : 23 cm ; H. de la coupe : 18,2 cm ; D. du pied : 8,5 cm ; D. de la coupe : 12,8 cm. Voir : Laborde, 1854, no. 94 ; Darcel, 1867, no. 790-791 ; Marquet de Vasselot, 1914, no. 417 ; Hernmarck, 1977, p. 367 et ill. 229
13. Paris, Archives des musées nationaux, archives du Louvre, 1DD6, p. 125.
14. Seling, III, 1980, no. 926.
15. Paris, musée du Louvre, département des objets d'art, MR 486. Augsbourg, attribué à Tobias Kramer, 1615. Argent fondu, ciselé et partiellement doré. H. : 40,5 cm ; L. : 29,5 cm ; l. : 20 cm. Entré dans les collections impériales entre 1803 et 1809 ; inventorié dans les salons de l'impératrice Marie-Louise à Compiègne en 1810.
16. Paris, musée du Louvre, MR 485. Augsbourg, Christoph Lencker, vers 1595-1605. Argent fondu, repoussé, ciselé, émaillé, partiellement doré ; or émaillé. H. : 36,5 cm ; L. : 31 cm ; l. : 10,5 cm. Ancien fonds du musée, 1809 ; inventorié dans les salons de l'impératrice Marie-Louise à Compiègne en 1810.
17. Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, LP 19. Attribué à Paul van Vianen, vers 1600. Argent fondu, repoussé, ciselé et doré. H. : 15,5 cm ; D. de la base : 9,3 cm ; D. de la coupe : 18 cm. Achat, 1832.



fig. 3 : Tazza ornée de motifs niellés. Augsbourg, Hans II Schweinberger, 1579-1586. Argent niellé, émaillé et partiellement doré (Paris, musée du Louvre, MR 352)



fig. 4 : Groupe l'Enlèvement de Déjanire. Augsbourg, attribué à Tobias Kramer, 1615. Argent partiellement doré (Paris, musée du Louvre, MR 486)





fig. 5 : Coupe en forme de grappe de raisin (Traubenpokal). Nuremberg, Hans Weber, 1609-1629. Argent en partie doré (Paris, musée du Louvre, OA 628)

fig. 6 : Coupe sur pied en forme de poire (Birnenpokal). Strasbourg, Nicolaus Riedinger, après 1609. Argent doré (Paris, musée du Louvre, OA 60)

de l'abondante collection d'Alexandre-Charles Sauvageot en 1856 opéra enfin un élargissement sensible du corpus exposé. En matière d'orfèvrerie allemande, la donation de Sauvageot n'était pas si exceptionnelle mais, dans le contexte lacunaire du Louvre, elle apparaît déterminante : chopes en ivoire montées en vermeil, gobelet suisse en «*Jungfrauenbecher*»,[18] coupe en forme de grappe de raisin («*Traubenpokal*»)[19] [fig. 5], c'est toute une gamme de formes allemandes qui entra alors au musée. Autre donateur de ces mêmes années, Théodore Dablin (1783-1861) légua encore un étonnant *Pokal* hongrois de la fin du XVIIe siècle orné d'émaux peints[20] et une coupe strasbourgeoise en «*Birnpokal*»[21] [fig. 6]. En 1867, le catalogue de l'orfèvrerie du Louvre publié par Alfred Darcel traduisait pour la première fois un intérêt réel pour ce domaine des arts décoratifs, tempéré cependant par une réserve certaine à l'égard de l'orfèvrerie allemande : «Quelque chose de gothique subsiste longtemps dans ces hanaps montés haut sur pied, dont la panse s'accidente d'une foule de gibbosités qui se pénètrent et forment des espèces de fruits que prolonge le couvercle (...). Souvent, le hanap affecte le profil général d'un cylindre ou d'un cône, mais tellement altéré dans ses profils par des filets saillants, des gorges profondes, des frises, des bossages, des moulures qui se marient à des appendices de toute espèce, que la forme primitive disparaît un peu sous tant d'éléments parasites que lui ajoute le génie tourmenté des artistes allemands».[22] Une injuste sévérité qui, accentuée par la montée du nationalisme, allait durablement

18. Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 629. Zurich, fin du XVIe siècle. Argent fondu, ciselé et doré. H. : 16 cm ; D. de la base : 8 cm. Don Sauvageot, 1856.
19. Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 628. Nuremberg, Hans Weber, 1609-1629. Argent fondu, repoussé, ciselé et en partie doré. H. : 37,5 cm ; D. de la base : 8,3 cm. Don Sauvageot, 1856.
20. Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 59. Hongrie, fin du XVIIe siècle. Argent doré, émaux peints sur cuivre, grenats. H. : 29 cm ; D. 11,2 cm. Legs Dablin, 1861.
21. Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 60. Strasbourg, Nicolaus Riedinger, après 1609. Argent fondu, repoussé, ciselé et doré. H. : 36 cm ; D. du pied : 10 cm ; D. de la coupe : 10,2 cm ; D. du couvercle : 10,2 cm. Ancienne collection du baron de Saint-Pierre ; legs Dablin au musée du Louvre, 1861.
22. A. Darcel, 1867, p. 424.



fig. 7 : Coupe de maîtrise en forme d'ancolie (Akeleipokal). Nuremberg, vers 1640-1650 (Ecouen, musée national de la Renaissance, E. Cl. 20566)

perturber le goût des collectionneurs français et leur faire mésestimer l'orfèvrerie allemande.

C'est pourtant à une mécène française, la Baronne Salomon de Rothschild (1843-1922), que les musées nationaux doivent leur plus belle collection d'orfèvrerie allemande de la Renaissance, léguée au musée de Cluny en 1922 et exposée aujourd'hui au musée national de la Renaissance d'Ecouen.[23] Certes, loin d'avoir elle-même rassemblé cet exceptionnel ensemble, la baronne Salomon l'avait hérité de son père, le baron Mayer Karl von Rothschild (1820-1886). Petit-fils du fondateur de la dynastie Mayer Amschel, Mayer Karl présida aux destinées de la banque Rothschild de Francfort du début des années 1850 jusqu'à sa mort. Immense collectionneur conseillé par le peintre Moritz Daniel Oppenheim (1800-1882), client assidu des antiquaires Goldschmidt de Francfort, Bourgeois frères de Cologne, Hainauer de Berlin et Stettiner de Paris, discret enchérisseur des grandes ventes européennes, le Baron von Rothschild constitua sa collection au cours d'une période particulièrement propice où de nombreux trésors historiques d'Allemagne étaient dispersés et mis à l'encan. A la veille de sa mort, on estimait à 3000 le nombre des objets d'orfèvrerie rassemblés par Mayer Karl von Rothschild, avec des œuvres aussi emblématiques de la culture allemande que le grand « surtout Merckel » de Wenzel Jamnitzer, œuvre majeure réalisée en 1549, aujourd'hui au Rijksmuseum,[24] la coupe commandée en 1677 à l'orfèvre Peter Winter d'Augsbourg pour le jubilé de l'Université de Tübingen,[25] une « coupe en ancolie » (*Akeleipokal*) en argent, examen de maîtrise d'un orfèvre au XVII[e] siècle[26] [fig. 7], un poisson porté par une sirène provenant de la communauté des maîtres pêcheurs de Bâle,[27] un Vulcain d'argent de la communauté des forgerons de Schaffhouse,[28] une double coupe d'une communauté de tourneurs (« *Drechslerzunft* »)[29] et tant d'autres témoins de l'histoire allemande… La collection avait d'ailleurs eu les honneurs d'une publication par un historien d'art réputé, Ferdinand Luthmer (1842-1921), sous le titre *Der Schatz des Freiherrn Karl Von Rothschild : Meisterwerke Alter Goldschmiedekunst aus dem 14.-18. Jahrhundert : Herausgegeben von F. Luthmer*.[30] C'est là la seule vision, par morceaux choisis, de la collection encore intacte, avant que la mort du Baron ne la dispersât entre six de ses sept filles dont trois (Adèle, Baronne Salomon, Emma Louise, Lady Rothschild et Laura Thérèse, Baronne James)[31] avaient épousé des membres de la famille.

Fille aînée du Baron, Adèle avait sans doute plus qu'aucune autre participé à la passion de collectionneur de son père en suivant ses acquisitions et en partageant ses joies et ses découvertes. Est-ce pour cette raison qu'elle souhaita préserver l'intégrité de sa part

23. Bimbenet-Privat et Kugel, à paraître en 2016 aux éditions Faton.
24. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. BK-17040-A.
25. Ecouen, musée national de la Renaissance, inv. E. Cl. 20555.
26. Ecouen, musée national de la Renaissance, inv. E. Cl. 20566.
27. Bâle, Jacob I Biermann, vers 1660. Passée par héritage dans les collections de la baronne James (Jones, 1912, p. 198), elle entra en 1936 dans les collections du Musée historique de Bâle (inv. 1936. 150).
28. Luthmer, I, 1883, pl. 48. Passée ensuite dans les collections de la Baronne James (Jones, 1912, p. 120, pl. LXI). Au poinçon d'Albrecht Biller, Augsbourg, vers 1685-1690 (vente Sotheby's, Genève, 18 mai 1992, no. 87).
29. Passée ensuite dans les collections de Lady Rothschild (Londres, Archives Rothschild, OE 456).
30. Frankfurt am Main, 1883-1885, 2 vol.
31. On connaît au moins partiellement la collection de la Baronne James grâce au catalogue d'Alfred Jones (1912), qui publia 158 objets d'orfèvrerie et 14 émaux de Limoges hérités du Baron Mayer Carl.



fig. 8 : Statuette de Daphné. Nuremberg, Wenzel Jamnitzer, vers 1569-76. Argent fondu, ciselé et partiellement doré,corail ; turquoises, grenats ; quartz, coralliaires (Ecouen, musée national de la Renaissance)

d'héritage ? Le 5 mai 1897, bien avant la fin de sa longue vie, elle rédigea son testament dans lequel apparaissait un premier legs d'objets d'art et d'armes au musée du Louvre et, le 2 mars 1908, dans un codicille où s'exprimait encore toute sa piété filiale, elle écrivait : « Je lègue au musée de Cluny les objets de la collection de mon Cher Père situés au 1er étage de mon hôtel, et ce non compris les meubles d'usage et ordinaires et ceux déjà légués à divers ». Enfin, en 1908, elle léguait à l'Etat français son hôtel parisien de la rue Berryer pour en faire, sous le nom de « Fondation Salomon de Rothschild », une maison d'art destinée à soutenir les artistes.[32] Inventoriée dès 1922 par les musées français, la collection d'orfèvrerie fut longtemps conservée en réserves et, hormis la statuette de *Daphné*, chef-d'œuvre de Wenzel Jamnitzer [fig. 8], fut peu commentée. Cet anonymat s'avéra protecteur pendant la deuxième guerre mondiale et l'orfèvrerie de Mayer Karl, transférée avec les collections de Cluny dans les châteaux de Valençay et de Chambord, put échapper aux destructions. En mai 1969, un arrêté ministériel affecta le château d'Ecouen au futur musée national de la Renaissance, ouvert en 1977 et doté des collections Renaissance du musée de Cluny. C'est en 1985 que l'orfèvrerie de la Baronne Salomon y trouva enfin sa place.



fig. 9 : Turbo monté en coupe. Nuremberg, Friedrich Hillebrand, 1580-1591. Argent doré (Ecouen, musée national de la Renaissance, E. Cl. 20557)

Ainsi Ecouen conserve-t-il aujourd'hui la plus belle collection d'orfèvrerie de la Renaissance au sein des musées français, la plus nombreuse aussi : 224 œuvres, dont une part, pour être postérieure aux XVIe et XVIIe siècles, reste en réserves. L'orfèvrerie allemande domine magistralement la collection exposée, avec une nette majorité d'œuvres de Nuremberg, le centre prépondérant de l'orfèvrerie allemande tout au long du XVIe siècle grâce à des orfèvres inventifs et virtuoses regroupés autour de l'écrasante personnalité de Wenzel Jamnitzer. La *Daphné* du maître, par ses qualités plastiques et son interprétation symbolique,[33] reste l'œuvre-phare incontestée de la collection, mais elle ne saurait occulter le talent de Hans Pezolt, auteur de deux coupes présentées à Ecouen,[34] de Friedrich Hillebrandt, connu pour ses nautiles et ses turbos montés en coupes[35] [fig. 9], ou de Hieronimus Peter, auteur d'une petite chope particulièrement exquise.[36] Après Nuremberg, les œuvres les mieux représentées sont celles d'Augsbourg. La grande coupe commémorative de l'université de Tübingen illustre bien les créations baroques de cette cité, mais il faut s'arrêter aussi sur une coupe d'Antoni Schweiglin,[37] remarquable par ses fins lacis de moresques niellées, sur un *Bacchus dans son tonneau*,[38] amusant exemple des jeux à boire, sur un gobelet de David Altenstetter,[39] virtuose des émaux translucides qui travailla pour Rodolphe II de Habsbourg. Pour autant, la collection ne manque pas d'œuvres de centres moins réputés et c'est l'un de ses intérêts majeurs d'en révéler au public français toute la diversité : Passau,

32. Joubin et Dreyfus, 1924, pp. 317-332.
33. Bimbenet-Privat et Kugel, 2007.
34. Ecouen, musée national de la Renaissance, inv. E. Cl. 20567 et 20576.
35. Ecouen, musée national de la Renaissance, inv. E. Cl. 20557.
36. Ecouen, musée national de la Renaissance, inv. E. Cl. 20594.
37. Ecouen, musée national de la Renaissance, inv. E. Cl. 20575.
38. Ecouen, musée national de la Renaissance, inv. E. Cl. 20585.
39. Ecouen, musée national de la Renaissance, inv. E. Cl. 20773.



fig. 10 : Gobelet couvert (« Deckelbecher »). Freiberg, orfèvre anonyme et émailleur Samuel Klemm. Or émaillé, diamants (Ecouen, musée national de la Renaissance, E. Cl. 20764)

Frankenthal, Francfort, Lubeck, Freiberg, Königsberg[40] pour l'Allemagne, Zurich, Prague, Breslau, Utrecht, Stockholm, Brasov, Sibiu pour le reste de l'Europe. Ce rassemblement exceptionnel d'objets a permis de mettre en valeur les différentes typologies de cette orfèvrerie : *Bückelpokale* (coupes à cupules) représentatives d'un style contemporain de Dürer réanimé au début du XVIIe siècle, coupes commémoratives de portée historique, bassins et aiguières d'apparat, chopes, gobelets. Ces derniers présentent une belle variété : gobelet praguois à filigranes et grenats posé sur trois pieds,[41] suite de *Monatsbecher* superposés,[42] précieux gobelet saxon en or[43] [fig. 10] orné d'émaux peints signés des initiales de Samuel Klemm (1611-1678), le grand émailleur de la cour de Saxe.

D'autres objets, plus rares en Allemagne, sont à signaler, par exemple une paire de porte-verres articulés provenant de Frankenthal,[44] une typologie typiquement flamande qui s'explique par la présence de nombreux protestants hollandais émigrés dans cette cité à la fin du XVIe siècle. Enfin l'important ensemble d'orfèvrerie hon-

40. En Allemagne jusqu'en 1945.
41. Ecouen, musée national de la Renaissance, inv. E. Cl. 20767.
42. Ecouen, musée national de la Renaissance, inv. E. Cl. 20570a et b.
43. Ecouen, musée national de la Renaissance, inv. E. Cl. 20764.
44. Ecouen, musée national de la Renaissance, inv. E. Cl. 20588-20589.

groise d'Ecouen résulte de l'acquisition par Mayer Karl von Rothschild en 1881 d'une partie de la collection du comte Mano Andrassy. Le Baron y avait trouvé la plus ancienne des *Bückelpokale* de sa collection.[45]

L'orfèvrerie de la Baronne Salomon reste à ce jour la seule part de l'orfèvrerie de son père qui n'ait pas souffert des partages et des ventes inhérentes à toute collection privée. A l'inverse, les collections de Lady Rothschild et de la Baronne James ont été partagées entre leurs héritiers respectifs ; puis la majeure partie de la collection de Lady Rothschild a été dispersée dans la vente de Victor Rothschild, son petit-fils, à Londres en avril 1937. La collection de Berthe Claire, morte en 1903, fut vendue dès juin 1911 à la mort de son mari le duc de Wagram par la Galerie Georges Petit. Enfin, une partie des rares objets passés chez Marguerite Alexandrine, duchesse de Gramont, a figuré à la vente de Louis René de Gramont en 1934 à Paris. On notera que quelques beaux objets de la collection Oetker proviennent de ces ventes et contribuent donc à préserver, comme les œuvres d'Ecouen, l'héritage de cet immense collectionneur que fut Mayer Karl von Rothschild.

45. Ecouen, musée national de la Renaissance, inv. E. Cl. 20578.

BIBLIOGRAPHIE CITÉE DANS LE TEXTE

Alcouffe, Daniel, *Les gemmes de la Couronne*, Paris, Musée du Louvre, département des Objets d'art, 2002.

Bimbenet-Privat, Michèle, « L'orfèvrerie de François Ier et de ses successeurs d'après des inventaires inédits de 1537, 1563 et 1584 conservés aux Archives nationales », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1995 (1996), pp. 41-67.

Bimbenet-Privat, Michèle, et Kugel, Alexis, « La *Daphné* d'argent et de corail par Wenzel Jamnitzer au musée national de la Renaissance », *Revue des musées de France. Revue du Louvre*, 2007-4, pp. 62-74.

Bimbenet-Privat, Michèle et Kugel, Alexis, « La collection d'orfèvrerie léguée par la Baronne Salomon », *Les Rothschild, une dynastie de mécènes en France*, II, pp. 34-63, à paraître, Paris, éditions du Louvre, 2016.

Bion, Christin, Delattre, *Inventaire des diamants de la Couronne*, Paris, 1791, 2 vol.

Bonnaffé, Edmond, Inventaire des meubles de Catherine de Médicis en 1589, Paris, 1874.

Darcel, Alfred, *Notice des émaux et de l'orfèvrerie*, Paris, 1867

Guiffrey, Jules, *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1669-1705)*, Paris, 1885, 2 vol.

Hayward, John Forrest, *Virtuoso Goldsmiths and the triumph of Mannerism*, Londres, 1976.

Hernmarck, Carl, *The art of the European Silversmiths, 1430-1830*, Londres, 1977, p. 367 et ill. 229.

Jones, E. Alfred, *A catalogue of the Objects in gold and silver and the Limoges enamels in the collection of the Baroness James de Rothschild*, London, 1912.

Joubin, André, et Dreyfus, Carle, « La Fondation Salomon de Rothschild », *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1924, pp. 317-332.

Laborde, Comte de, *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans le musée des galeries du Louvre*, Genève, 1854.

Luthmer, Ferdinand, *Der Schatz des Freiherrn Karl Von Rothschild : Meisterwerke Alter Goldschmiedekunst aus dem 14.-18. Jahrhundert : Herausgegeben von F. Luthmer*, Francfort, 1883-1885, 2 vol.

Marquet de Vasselot, J. J., *Musée national du Louvre. Catalogue sommaire de l'orfèvrerie, de l'émaillerie et des gemmes du Moyen âge au XVIIe siècle*, Paris, 1914.

Michel, Patrick, *Mazarin, prince des collectionneurs : les collections et l'ameublement du cardinal Mazarin (1602-1661), histoire et analyse*, Paris, 1999.

Molinier, Emile, « Deux œuvres de Wenzel Jamnitzer », *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, pp. 225-232.

Schürer, Ralf, « Vom alten Ruhm der Goldschmiedearbeit. Nürnberger Silber in Europa », cat. exp. *Quasi Centrum Europae. Europa kauft in Nürnberg. 1400-1800*, Nuremberg, Germanisches National Museum, 2002, pp. 175-197.

Seling, Helmut, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529-1868*, Munich, 1980, 4 vol.

Smith, Pamela et Beentjes, Tony, « Nature and Art, Making and Knowing : Reconstructing Sixteenth-Century Life-Casting Techniques », *Renaissance Quarterly*, vol. 63, 2010, pp. 128-179.

EXPOSITIONS

Nuremberg, 2002 *Quasi Centrum Europae. Europa kauft in Nürnberg. 1400-1800*, Nuremberg, Germanisches National Museum, 2002.

Nuremberg, 1985 *Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700*, Nuremberg, Germanisches National Museum, 1985.

Nuremberg, 2007 *Nürnberger Goldschmiedekunst 1541-1868. Band I : Meister, Werke, Marken. Band II: Goldglanz and Silberstrahl*, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 2007.



« HIER J'ÉTAIS SAOUL » ALCOOL ET JEUX À BOIRE AU DÉBUT DE L'ÉPOQUE MODERNE

Dr. Antje Scherner

« La jeunesse de ce monde et les champions de la boisson d'aujourd'hui, boivent dans des navires, moulins à vent, lanternes, cornemuses, instruments d'écriture, carabines, tournebouts,[1] armes d'hast (lances), charrettes à vin, grappes de raisins, pommes et poires ; dans des coqs, singes, curés, moines, nonnes, paysans, ours, lions, cerfs, chevaux, oies, hiboux, porcs, pieds de chevreuil et autres vaisselles à boire insolites, parfois monstrueuses, que le diable a imaginé en total désaccord avec le Dieu du ciel ; comme si ces pauvres fous ne pouvaient se saouler copieusement en utilisant des récipients normaux. »[2]

C'EST en ces termes choisis que le pasteur Michael Freud condamna, en 1682, les récipients à boire de ses contemporains, récipients d'une imagination délirante, qui étaient déjà à la mode depuis un siècle et demi. Freud n'était pas le premier ni le seul, à se scandaliser de tels gobelets. Le pasteur de Bohême Johannes Mathesius déplorait déjà en 1562 dans sa « Postille de Berg », les nouvelles formes de récipients à la mode qui avaient remplacé les verres à boire traditionnels, en l'occurrence les verres médiévaux allemands appelés « *Krautstrunk* »[3] : « *Il y a quelques années, tout a dégénéré avec les récipients à boire (...) car on fait maintenant de grands vidrecomes grossiers, des verres ridicules que l'on peut à peine lever* ».[4] Les religieux ne désapprouvaient pas tant la richesse d'imagination des orfèvres et des souffleurs de verre, que le volume des récipients et donc une consommation excessive d'alcool.

L'histoire des amusants ustensiles appelés en allemand « *Scherzgefässe* », et d'autres jeux à boire qui seront présentés ici, est étroitement associée aux traditions et pratiques sociales liées à la boisson au début de l'époque moderne. De nombreuses coupes, gobelets et chopes s'expliquent seulement si l'on connait les circonstances et les enjeux liés à la boisson, ainsi que les implications sociales du « boire ensemble ». Cet exposé traitera donc tout d'abord de la consommation d'alcool au début des XVIe et XVIIe siècles, pour évoquer ensuite, et de manière plus détaillée, les nombreux récipients à boire amusants de la collection Oetker, riche de forts beaux spécimens.

1. Le tournebout est un instrument de musique à vent à anche double. Son nom en allemand est *Krumhorn* (*krumm*, « courbé », et *Horn*, « cor » ou « corne »).
2. Freud 1682, p. 460. Citation sans authentification des auteurs ou des sources d'abord de Leitermann 1953, p. 75 ; ensuite – constamment cité d'après Leitermann – citation de la « Postille de Berg » de Mathesius e.a. chez Lehne 1985, p. 29. Traduction vers le français de la citation en ancien allemand suivante, dans l'esprit partiellement : « *Die Welt-Kinder und Sauff-Helden heutiges Tags sauffen auß Schiffen, Windmühlen, Laternen, Sackpfeifen, Schreibzeugen, Büchsen, Krombhörnern, Knebelspiessen, Weinwägen, auß Weintrauben, äpffeln und Birnen ; auß Cockelhanen, Affen, Pfaffen, Munchen, Nonnen, Bauern, Bären, Löwen, Hirschen, Rossen, Straussen, Kautzen, Schweinen, Elendsfussen, und anderen ungewöhnlichen, bißweilen ungeheuren Trinckgeschirren, die der Teuffel erdacht hat mit großem Missfallen Gottes im Himmel ; gerade, als wann sich die Narren sonst nicht könnten vollsauffen auß gebräuchlichen Gefäßen* ».
3. Verre de type médiéval présentant des reliefs de verre fondu sur sa surface. Sa fabrication était répandue en Allemagne et aux Pays-Bas.



Les excès de table et la consommation abusive d'alcool sont connus dès l'Antiquité et le Moyen Âge, mais c'est au XVIe siècle, époque qui voit fleurir un grand nombre de récipients à boire insolites, que l'on situe la grande période de « beuverie » du peuple allemand.[5] Nous savons par les sermons, les ordonnances et les interdictions, combien le pouvoir public prit la situation au sérieux, mais aussi combien le combat contre la diabolique - « beuverie » fut vain.[6] Marthin Luther observe froidement en 1541 : *« Le pays tout entier est malheureusement infecté (…) par le vice de l'alcool. Nous prêchons, crions et prêchons à nouveau. Malheureusement cela ne sert à rien ».*[7] L'énumération de telles plaintes pourrait continuer encore, et pourtant on ne saurait discréditer les XVIe et XVIIe siècles, en les réduisant à n'être que des « époques de beuverie ». Dans le contexte de l'histoire plus récente des traditions, de la consommation et de la vie quotidienne, l'approche s'avère depuis longtemps plus nuancée.[8] Si les pages suivantes s'intéressent surtout aux jeux à boire et aux excès qui les accompagnent, on ne doit pas oublier que la consommation de boissons lors de fêtes et de ripailles, n'avait rien à voir avec celle du quotidien. Mêmes les auteurs critiques du début de l'époque moderne distinguaient nettement la beuverie débridée, de la consommation d'alcool modérée lors des repas ou à l'occasion de réjouissances. Cette dernière pratique jouissait même d'une parfaite tolérance.[9]

Coupe couverte en forme de manoir, vidrecome de la forteresse Sonnenstein, Georg Mond, Dresde, 1604-1606
Dresde, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, inv. no. IV345

En ce qui concerne l'art de boire démesurément, au début de l'époque moderne, il n'est point besoin de distinguer les comportements selon les différentes couches sociales. Le peuple buvait certes plutôt de la bière, alors que la noblesse pouvait s'offrir aussi du vin – ces deux boissons contenaient d'ailleurs moins d'alcool qu'aujourd'hui – cependant l'alcoolisme était un problème dans toutes les couches de la population. Beaucoup de princes allemands des XVIe et XVIIe siècles étaient des buveurs notoires. Des documents mentionnant les pratiques alimentaires de l'empire, notamment lors de grandes occasions[10] telles les mariages princiers, révèlent la consommation d'énormes quantités de vin et de bière. C'est ainsi qu'en 1615, Johann Aldenberg déplorait les décès dus à l'alcool de cette élite mondaine, *« de grands potentats, rois, princes, comtes, représentants de la noblesse, etc… avaient mis leurs jeunes vie en jeu en s'adonnant au vice de l'ivresse et en venaient à mourir des suites d'une attaque cardiaque en état d'ébriété ».*[11] Des « cercles de sobriété » constitués dans les cours allemandes témoignent de ce vice répandu, ainsi que des chroniques, des mémoires, quelques mentions du journal intime du prince-électeur Frédéric IV du Palatinat (*« hier, j'étais saoul »*) ou encore le rapport du messager florentin, Fabrizio Colloredo, au sujet du prince-électeur Christian II de Saxe. Il y est dit que ce dernier était constamment si étourdi par le vin, qu'il avait peine à parler.[12] C'est la guerre de Trente ans qui entraîna une lente

4. Mathesius 1562 (1679), p. 775. Traduction vers le français de la citation en ancien allemand suivante, dans l'esprit partiellement : *« Vor wenig jahrn hat sichs alles mit trinckgeschirrn verkeret (…) denn nun macht man die unflätigen grossen willkommen, narrengläser, die man kaumet auffheben kann ».*
5. Bassermann-Jordan 1923, t. 3, pp. 1137-1186, Citation p. 1174 ; Spode 1993, surtout pp. 17-23, 49-51. Sur les coutumes de la boisson au début de l'époque moderne voir également Schiedlausky 1959, pp. 42-47, Lehne 1985, pp. 24-29.
6. Donnent un aperçu sur les écrits contemporains et les ordonnances contre l'alcoolisme e.a. Stolleis 1982, surtout pp. 182-189 ; Stolleis 1985, v.a. pp. 6-15 et Spode 1993, pp. 63-68 et 295, rem. 19.
7. Luther 1541 (1880), p. 57 ; Spode 1993, p. 63. Traduction vers le français de la citation en ancien allemand suivante, dans l'esprit partiellement : *« Es ist leider (…) gantz Deudschland mit dem Sauffen laster geplagt. Wir predigen, schreien und predigen da wider. Es hilfft leider wenig ».*
8. Fouquet 2004, pp. 143, 163. Essentiel : Spode 1993.
9. Freud 1682, p. 459 ; Spode 1993, p. 47.
10. Spode 1993, p. 52 ; Stolleis 1982, p. 188 sq.
11. Johann Aldenberger, Wein-Spiegel, 1615. Citation d'après nach Bassermann-Jordan 1923, t. 3, p. 1176. Traduction vers le français de la citation en ancien allemand suivante, dans l'esprit partiellement : *« Große Potentaten, Koenige, Fuersten, Grafen, Adelspersonen usw. sich selbst mit dem gemeinen Laster des Vollsauffens umb jhr junge Leben haben bringen oder in trunckener weiß vom Schlag geruehret worden un gehling dahin sterben ».*
12. Spode 1993, pp. 67-70, Citation p. 69 ; Syndram 2004, p. 68.

modification de la situation. Le dépeuplement et la dévastation de régions entières allèrent de pair avec la destruction des vignobles, l'effondrement du commerce et la disparition des consommateurs.[13] Dans les cours princières allemandes, au début du XVIIIe siècle, la rupture avec les habitudes passées était telle, que Julius Berhard von Rohr, dans son « cérémonial raisonné des puissants » en 1733, rappelle combien autrefois *« on s'amusait à tout instant avec un bon verre lors de solennités »*.[14] Johann Georg Keyßler observa également lors de ses voyages à travers l'Allemagne en 1729 : « les immondes chopes de bienvenue et la beuverie démesurée, sont à présent bien abolies en Allemagne ».[15] De nouvelles boissons à la mode comme le café, le thé et le chocolat offraient à la classe supérieure une alternative non alcoolisée au vin, à la bière ou à l'eau-de-vie. Une culture de cour, sensible à l'élégance française, appréciait des manières plus distinguées. La maîtrise de soi remplaçait les excès de boisson et de nourriture, le maintien et le style prenaient la place du grobianisme[16] (grossièreté débridée), qui avaient caractérisé les cours allemandes un siècle plus tôt.[17]

On éprouve quelques difficultés à comprendre le sens des récipients amusants et des jeux à boire du début de l'époque moderne, car les informations concernant leur utilisation concrète, sont rares. Nous connaissons avec précision le cérémonial de la table et ses déroulements précis excluant les abus d'alcool et jeux à boire.[18] En conséquence, nous ne pouvons qu'être décontenancés à la lecture des descriptions de beuveries et de coutumes liées à la boisson, quand on sait le niveau de discipline requis pour la table.[19] On ignore en quelles circonstances et à quelle occasion les récipients d'apparat sont apparus, et s'ils furent effectivement utilisés pour boire ou uniquement exhibés sur des dressoirs. L'histoire de l'art qualifie principalement d'objet précieux, les récipients en argent doré sans fonction particulière, et inclut à la rigueur dans cette catégorie, les vidrecomes destinés à souhaiter la bienvenue. Néanmoins, à propos des ustensiles amusants, il est difficile d'imaginer que la société à ce point portée sur la boisson, se soit contentée seulement de les regarder. Contournant la question pratiquement insoluble de leur affectation concrète, les pages suivantes traiteront surtout des coutumes liées à la boisson au début de l'époque moderne en général. Celles-ci illustrent au mieux le potentiel ludique de ces récipients à boire coquasses ainsi que le contexte de leur utilisation.

Gobelets à la jeune fille,
Melchior Bair, Augsbourg,
vers 1576-1586
[dét. cat. 8]

LE « DROIT DE CHOPINER » AU DÉBUT DU XVIIe SIÈCLE

Le tract satirique « *Jus Potandi oder Zechtrecht* », dont la version allemande parut en 1616 sous le pseudonyme Blasius Multibibus,[20] fournit une description ironique des coutumes liées à la boisson au début de l'époque moderne. Richard Brathwaite, l'auteur, explique avec humour mais également une précision toute scientifique, les diverses manières conviviales de consommer de l'alcool. Des différentes méthodes pour vider un verre, il en arrive à évoquer la question de savoir comment procéder lors de tournées, en cas de contamination d'un récipient. L'objectif de tous les jeux d'alcool, dit l'auteur sans ambages, est « de s'enivrer et d'être saoul ».[21] La manière courante de vider un verre était de boire cul sec. Les gobelets sans pieds (« *Sturzbecher* ») comme les gobelets « au moulin à vent » et « à la jeune fille » présentés dans la collection Oetker [cat. 8-11] s'adaptaient

13. Bassermann-Jordan 1923, t. 2, pp. 491-494.
14. Rohr 1733, p. 118.
15. Keyßler 1751, 1. Chap., 6e écrit (9 juin 1729), p. 30 ; voir également Stolleis 1982, p. 190.
16. Le grobianisme correspond à une attitude anticonformiste composée de trois mauvaises manières, d'incivilités et de grossièretés. Le terme provient de Grobianus, un personnage du folklore allemand symbolisant la rustrerie. Il apparaît pour la première fois en 1494 sous la plume de Sébastien Brant.
17. Stolleis 1982, p. 190.
18. Voir Ottomeyer 1997 ; Berlin 2002.
19. Spode 1993, pp. 68-70.
20. Jus Potandi 1616 ; au sujet de la création et du contexte du tract : Stolleis 1985, et également Stolleis 1982, p. 179 sq.
21. Jus Potandi 1616, s. p., chap. 37.



particulièrement bien à cette pratique du fait de leur forme. En effet, dépourvus de support, ils ne pouvaient qu'être posés à l'envers, une fois vidés. D'après Multibibus, boire cul sec pouvait se dérouler de deux manières : soit « en précipitant toute la boisson dans la gorge » ou alors « en évacuant ou vidant entièrement la coupe ou le verre, d'un seul trait ou souffle ».[22] Alors que pour la première variante, réputée difficile, on pouvait avoir quelque clémence si le buveur échouait. S'arrêter en revanche alors que l'on était censé vider le verre d'un seul trait, était considéré comme une honte, voire une traîtrise. Dans un tel cas, la victime était forcée de vider son verre « jusqu'à ce que ses yeux luisent et que de l'eau claire s'en échappe ».[23]

Les tournées qui se déroulaient cul sec, avaient lieu en bonne compagnie, à savoir « dans l'ordre ». Cela signifait que l'on trinquait à toutes les personnes présentes, les unes après les autres. Ainsi, le premier buveur vidait son verre, debout, à la santé d'un ami,[24] ou après avoir formulé un vœu. Boire « en dehors de l'ordre » (« *außer der Ordnung* ») signifiait trinquer à l'un ou à l'autre. Une variante existait sous la forme d'un rituel encore connu aujourd'hui sous le nom de « boire en toute fraternité » (« *Brüderschaft-Trinken* »). Des « frères » choisis librement, vidaient le même verre, l'un après l'autre en lançant des dictons.[25]

Au centre de toutes les coutumes liées à la boisson, se trouvait celle de trinquer (« *zutrinken* »). Elle intimait à l'un des participants, l'ordre de lever son verre et « de faire un signe » (« *Bescheid tun* »), en guise de partage. Si le convive refusait de « faire un signe », cela signifait qu'il renonçait à ce verre en commun. On pouvait l'interpréter comme de la méfiance voire une insulte grossière. Si l'on en croit le patricien et poète nurembergeois, Georg Philipp Harsdörffer, cela pouvait générer non seulement des disputes et contestations, mais aboutir même à des effusions de sang.[26]

L'importance majeure de trinquer dans la société de l'époque en tant que gage d'amitié et geste obligatoire, entraîna un rituel contraignant qui se répandit dans toutes les couches de la population. Il fut combattu par les prédicateurs et pouvoirs publics comme le mal en personne. De nombreuses ordonnances et décrets interdirent de forcer les autres à boire et soumirent les pratiques de « trinquer » et « faire un signe » à de lourdes peines. L'obligation de boire et ses contraintes sociales furent à l'origine d'un autre problème pour les courtisans. Harsdörffer en fit mention dans son ouvrage « Trincir » de 1652. « *A la cour parfois, en certaines occasions, la fourberie règne, on dit de ceux qui ne veulent pas lancer de querelles dans la bonne société, qu'ils boivent ensemble dans le cadre du droit de la cour, c'est à dire sans se soucier d'amitiés contraignantes* », il tempère néanmoins ses propos en disant, que « *ceci n'était pas courant chez les anciens honorables allemands* ».[27] Le geste d'amitié et de paix, tel qu'il existait depuis des temps immémoriaux en terres germaniques dans le cadre du verre pris en commun,[28] se pratiquait, mais était en fin de compte, sujet de méfiance.

22. Jus Potandi 1616, s. p., chap. g.
23. Jus Potandi 1616, s. p., chap. g.
24. Jus Potandi 1616, s. p., chap. 16.
25. Jus Potandi 1616, sans page, chap. 20.
26. Harsdörffer 1652, p. 278, Lehne 1985, p. 278.
27. Harsdörffer 1652, p. 278 sq. Traduction vers le français de la citation en ancien allemand suivante, dans l'esprit partiellement : « *Weilen bey Hof zuweilen viel Falschheit mit unterlaufft, sagt man von denen, die bey guter Gesellschaft keine Händel anfangen wollen, daß sie auf Hofrecht, das ist, ohne verbindliche Freundschafft mit einander trinken* », « *bei den alten redlichen Teutschen nicht gebräuchlich war* ».
28. Spodeigga, p. 52.



Chope lanterne, Jobst Heberlein, Nuremberg, datée de 1575
Germanisches National-museum Nürnberg, inv. no. HG 8781

« VIDRECOME » ET « COUPE POUR FLANQUER À LA PORTE (*RAUSWERFER*) »

La coutume liée à la boisson dans les cours princières la mieux connue, concerne le verre de bienvenue. Celui-ci faisait l'objet de coupes particulièrement somptueuses, de formes quelque peu étonnantes, souvent très grandes, et généralement désignées sous le nom de « *Willkomm* » (« Bienvenue »). Au regard des rituels liés aux libations déjà évoquées, on comprend qu'une importance symbolique particulière incombait au verre de bienvenue. Elle révélait une pratique archaïque selon laquelle, l'invité et l'hôte affirmaient de manière implicite être réunis dans des intentions pacifiques.[29] Cours et châteaux disposaient de vidrecomes. Il existait apparemment un récipient propre à chaque lignage, à chaque statut. C'est ainsi que Johann Georg Keyßler, déjà cité, découvrit en 1729 dans le cabinet de curiosités d'Ambras *« quelques anciens vidrecomes [...], vaisselle à boire de cristal et d'or pour les gourgandines, d'argent pour les princes et comtes, et de verres pour les chevaliers »*.[30] Les corporations et les particuliers possédaient également des chopes de bienvenues. Elles étaient vidées à chaque début de rencontre.

On ignore toujours s'il existait un verre pour les adieux. Seuls certains types de récipient renvoient à une telle circonstance, dont les chopes en forme de lanterne, relativement rares. Avec leur corps cylindrique et leur couvercle conique légèrement en retrait, ces chopes correspondent parfaitement aux modèles de lanternes dites « sourdes ». Dans de nombreux règlements du Conseil de ville, les hôtes étaient obligés d'éclairer leurs invités jusqu'à leur domicile, voire de les accompagner dans la rue avec une source de lumière. Les chopes lanternes illustrent cette

29. Cf. Spodeigga, p. 22.
30. Keyßler 1751, 1er chap., 6e écrit (9 juin 1729), p. 29. Traduction vers le français de la citation en ancien allemand suivante, dans l'esprit partiellement : *« mancherley alte Willkommen (...)Trinkgeschirre von Krystall und Golde fur das Frauenzimmer, die silbernen fur die Fürsten und Grafen, und die gläsernen fur Ritter ».*

coutume. Sur une chope de Nuremberg de 1575, la plus ancienne de ce type, le buveur, en ouvrant la petite porte de la chope lanterne, voit, au lieu de la source de lumière, une cave voûtée où trône un grand tonneau de vin, dans laquelle un gros buveur vide sa grande chope. Une autre personne éclaire d'une lampe cette scène obscure. L'inscription ne commente pas seulement le déroulement grivois de la scène. En effet, elle fait également allusion à l'utilisation de la chope lanterne comme récipient pour une boisson d'adieu ou pour « flanquer à la porte » des invités particulièrement récalcitrants : « CETTE LANTERNE FAIT PARTIE DE LA MAISON, AVEC ELLE ON ÉCLAIRE LES INVITÉS DEHORS ».[31]

« … DOIS D'ABORD ENCORE BOIRE UN COUP » – LES GOBELETS AU MOULIN À VENT

Une des rares sources contemporaines sur l'utilisation concrète d'un jeu à boire, provient de la « postille de Berg » de Johannes Mathesius en 1562. Il s'agit de la description d'un gobelet en forme de moulin à vent : *« (…) un évêque palestinien (sic) a dû avoir en ses terres une vaisselle à boire en argent, dotée d'un sifflet et d'une petite roue, que l'on appelle un moulin à vent, et comme on ne peut en boire le vin, parce que la petite roue tourne, il faut boire à nouveau ».*[32] Trois gobelets au moulin à vent de ce type sont conservés dans la collection Oetker [cat. 10-11]. L'élément caractéristique de ces gobelets sans pieds *(« Sturzbecher »)*, est la représentation de petites maisons de meunier minutieusement ouvragées, faites de planches clouées ou de colombages crépis, posées sur la coupe renversée servant de support. Un côté de la petite maison accueille les ailes du moulin à vent, l'autre côté, une horloge à aiguilles. Le timon du moulin est travaillé comme une pipette. Les ailes étaient mises en mouvement en soufflant dans l'objet avec force et il fallait vider la coupe jusqu'à leur arrêt. Il est également probable que les aiguilles de l'horloge aient indiqué le nombre de gobelets restant à vider. Boire tant que les ailes du moulin tournaient encore, constituait un réel défi selon le volume. Un gobelet sans pied provenant de la ville de Kassel doté non pas d'ailes, mais d'une roue à aube et, mais fonctionnant de la même manière, pouvait contenir jusqu'à 450 ml de vin. Pour remporter ce concours de vitesse, il fallait donc, non seulement être capable de boire d'une traite, mais aussi de produire un souffle puissant pour actionner le moulin. Celui qui échouait se voyait dans l'obligation de répéter le rituel.[33]

PAS « DE BOISSON FORTEMENT ALCOOLISÉE » – LES FEMMES ET L'ALCOOL

La consommation d'alcool n'était en rien le privilège exclusif des hommes. La comtesse de Hesse, Sabina de Wurtemberg, possédait un gobelet sans pied – certainement le modèle muni d'une roue à aube – qu'elle avait reçu en cadeau à l'occasion du nouvel an.[34] On

31. Fritz 1985, p. 2334 : Tebbe 2007, p. 150. Traduction vers le français de la citation en ancien allemand suivante, dans l'esprit partiellement : *« Diese Laterne gehört ins Haus, damit leucht man den Gesten naus ».*

32. Mathesius 1562 (1679), p. 775. Traduction vers le français de la citation en ancien allemand suivante, dans l'esprit partiellement : *« (…) ein Palestinischer Bischoff in diesen landen ein silbern trinckgeschirr soll haben, das seine pfeiff und rädlein hat, welches man eine Windmühle nennet, und da einer nicht den wein heraus trinckt, weil das rädlein umblaufft, muss ers noch einmahl trincken ».*

33. Lemgo 1997, p. 184, no. 207 ; Schütte 2003, pp. 112-115, no. 18. Je remercie Anne Becker pour les informations concernant la capacité du récipient.

34. Schütte 2003, p. 112.

ignore si elle en a ou non fait usage, cependant des sources indiquent que l'obligation de boire existait également pour les dames. Ainsi, au château d'Ambras,[35] la coutume du verre de bienvenue imposait autant aux dames qu'aux messieurs de vider leur récipient. A la différence des hommes, on permettait aux femmes de vider des verres plus petits.[36] Par ailleurs, elles pouvaient s'entraîner à boire sans trop d'excès, lors du rituel des inscriptions dans le « registre de la boisson ». Concernant les dames, Keyßler y relevait en 1729, *« principalement des dictons religieux (...), auprès de la gent masculine, les pensées n'étaient pas toujours si pieuses ».*[37] D'autres registres de ce type attestent également de la mesure dont fait preuve la gent féminine lorsqu'elle partage un verre.[38] Dans son « Jus potandi », Blasius Multibibus autorisait les femmes à aider leurs hommes à finir leur verre, mais les sommait de refuser « une boisson fortement alcoolisée ».[39] Cette tradition de boire avec les hommes, est attestée également par Johann von Schwarzenberg dans son « livret sur la coutume de trinquer », paru à titre posthume en 1534. Le diable y conseille, en tant que rédacteur fictif, de laisser faire paisiblement, *« das die frawen und junckfrawen den gesellen helffen, darmit ir sie beyder seit in solliche unser dienstparkeyt bringet ».*[40] La consommation d'alcool au féminin est donc comprise comme un fait diabolique. Le diable conseille de ne pas s'offusquer de leur première réserve. Il sait d'après sa longue expérience, que cela ne tarde pas à aller plus loin.[41]



Gobelet sans pied avec roue à aubes, Sebal Buel, Nuremberg 1575
Museumslandschaft Hessen Kassel, Sammlung Angewandte Kunst, inv. no. KPB 11.21

Les gobelets dit « à la jeune fille » permettent de comprendre que selon le genre, la quantité d'alcool consommée variait : les hommes boivent beaucoup et dans de grands récipients, les femmes ne font que siroter dans de petits récipients. Dérivés du gobelet sans pied, les gobelets « à la jeune fille » étaient vidés par un couple de fiancés, ensemble ou l'un après l'autre. La forme la plus répandue de ce récipient est une dame, généralement en habit de cour, dont les bras levés sont prolongés par de somptueuses volutes, maintenant un gobelet pivotant. La jupe évasée de la dame sert également de récipient à boire. Lors de son utilisation, le récipient était placé à l'envers si bien que l'homme buvait à même la jupe, tandis que la dame devait vider le gobelet pivotant rempli de vin sans en renverser une seule goutte.[42]

On peut en déduire, que cette boisson commune aux futurs mariés, n'était pas seulement un divertissement, mais puisait ses racines profondes dans la conception du droit de cette époque : des recherches ethnographiques ont montré que précisément dans la région de la Hesse, les fiançailles d'un couple étaient scellées par l'alcool (« achat de vin ») et que l'union était déjà consommée à cette occasion. En Suisse, jusqu'au XIXe siècle, le fait qu'un couple boive du vin ensemble en public, officialisait une relation amoureuse. Si l'on buvait à la santé du couple devant des témoins, une grossesse illégitime, malgré les sanctions religieuses, n'était plus un déshonneur, et la jeune fille pouvait même exiger le

35. Le rituel au château d'ambras consistait à offrir lors de leur visite aux hommes et aux femmes une chope de vin qu'ils devaient vider d'un trait. Après ce test réussi, ils étaient accueillis dans le sanctuaire du dieu du vin Bacchus et s'inscrivaient finalement avec une maxime dans le « registre de la boisson ».

36. Freeden 1967, p. XII.

37. Keyßler 1751, 1er chap., 6e écrit (9 juin 1729), p. 29. Traduction vers le français de la citation en ancien allemand suivante, dans l'esprit partiellement : *« meistentheils geistliche Sprüche darbey eingezeichnet [...] bey dem männlichen Geschlechte waren die Gedanken nicht allezeit so andächtig ».*

38. Curiositaten 1813, p. 352.

39. Jus potandi 1616, s. p. chap. 13 et 14.

40. Traduction de l'ancien allemand vers le français, dans l'esprit partiellement de la citation suivante : *« que les femmes et jeunes femmes aident les compagnons afin que tous deux apportent notre servitude ».*

41. Schwarzenberg 1534 (1900), p. 24.

42. Lehne 1985, p. 72 sq. ; Tebbe 2007, pp. 147-149 ; Bachtler 1986, p. 170.

mariage.[43] Cette obligation sociale du « boire ensemble » n'était donc pas simplement affaire d'hôte et d'invité mais aussi d'union et de mariage.

NEFS DE TABLE – VULGARISATION D'UN SYMBOLE DE POUVOIR

Dans la longue liste des invraisemblables objets de vaisselles à boire, se trouvent de bien curieuses formes de récipients, en particulier les « nefs »,[44] que le pasteur Michael Freud fut le premier à mentionner en 1682 dans ses réprimandes aux gros buveurs. Est-ce le fruit du hasard s'il fait figurer le plus ancien des types de récipients insolites, au début de sa liste ? Les nefs (« *Schiffe* ») sont utilisées comme récipient pour boire du vin depuis le Moyen Âge. Guillaume le Conquérant aurait bu dans une nef en argent. Il est également question de nefs d'or remplies de vin dans les poésies françaises du Moyen Âge.[45] Puis cette utilisation se perdit, et apparurent les nefs dites de table, qui devinrent des symboles de pouvoir, soulignant la position du prince. Elles présentaient des couverts, des serviettes ainsi que du sel ou tout autres « épreuves » servant de contrepoisons. Cette fonction attestée depuis le XIVe siècle par des objets, écrits et illustrations,[46] semble s'être maintenue jusqu'au début du XIXe siècle. On peut citer Louis XIV, le roi soleil, et plus tard également Napoléon, qui firent placer des nefs de table, symbole de puissance, au sein de leurs banquets.[47]

L'importance de la nef de table, marqueur d'un statut social, connut un déclin notable du fait de l'arrivée des nefs-automates. Ces nouvelles venues circulaient de manière autonome sur la table, s'arrêtaient devant tel ou tel invité, et élisaient en quelque sorte l'invité d'honneur, sur le principe du hasard. Mais cette évolution est également due à la diffusion de hautes coupes sur pied en forme de navire. Ces dernières, fabriquées vers 1600 à Augsbourg et Nuremberg, furent finalement très nombreuses sur les tables des hauts dignitaires de cette époque. La célèbre nef de Schlüsselfeld (conçue juste avant 1503) en est un des plus anciens exemples. Pour la première fois, cette nef ne servait plus d'attribut du pouvoir mais redevenait un récipient à boire. Par ailleurs, elle ne provenait plus de possessions princières, mais appartenait à la famille patricienne Schlüsselfeld de Nuremberg.[48] Aucune étude n'a jusqu'à présent pu dire, si cette vulgarisation progressive de la nef de table amoindrit son prestige princier, ou même contribua à parodier cet objet trop ostentatoire. La question ne s'est vraisemblablement pas posée dans les cours princières. En effet la valeur artistique et matérielle des nefs de table de la fin du Moyen Âge était telle, que les petites nefs à boire relativement légères de la Renaissance ne pouvaient rivaliser avec elles. Et vraisemblablement, les sociétés enclines à boire dont nous rencontrons parfois l'humour plutôt lourd dans les écrits du XVIe siècle,[49] étaient peu sensibles à la subtilité de ces objets parodiant la puissance des souverains.

Il est vrai que l'élaboration de nombreuses coupes en forme de nefs des XVIe et XVIIe siècles faisait pleinement appel à l'humour de l'utilisateur, et les orfèvres les façonnaient d'ailleurs dans cet esprit. Par exemple, la nef à boire sur roues [cat. 20] dispose d'une manette sur la poupe et d'un petit conduit pour boire sur la proue. Tandis que le buveur attrape librement la poignée, il se retrouve, au moment de poser ses lèvres sur l'objet, nez à

43. Matter 1987, pp. 45-47.
44. Oman 1963 ; Lehne 1985, pp. 75-96 ; Schiedlausky 1991.
45. Lehne 1985, p. 78, mentionne le roman « Vengeance de Raguidel » de Raoul de Houdenc du XIIIe siècle : « Une grande nef toute en or fin / Qui estoit plainne de bon vin ». Voir également Oman 1963, p. 3 ; Schiedlausky 1991, p. 30.
46. Oman 1963, p. 5 ; Schiedlausky mentionne de nombreux exemples et se réfère à la plus ancienne communication sur les nefs de table dorées datant de 1239. Cf. Schiedlausky 1991, pp. 30-32.
47. Schiedlausky 1991, p. 38 sq.
48. Lehne 1985, p. 89 sq. ; Schiedlausky 1991, p. 37 sq. ; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Schlüsselfeldersche Familienstiftung, inv. no. HG 2146.
49. Voir le rapport de Hans von Schweinichen sur une parodie d'empereur réellement maladroite dans le cadre d'un banquet du duc de Liegnitz. Schweinichen 1602 (1911), p. 60 sq.

nez avec un équipage prêt à en découdre : un matelot maintient les armes à feu en position de tir, un autre brandit une bardiche[50] pour repousser « l'assaillant ».

DOMMAGE IRRÉPARABLE

Les étonnants décors des coupes en forme de nefs nous ramènent à la question de savoir si de tels récipients ont été réellement utilisés pour boire. Outre le fait qu'ils étaient difficilement maniables et que leur nettoyage devait être fort complexe, le risque constant était que les invités endommagent ce type de récipients précieux, surtout lorsqu'ils étaient sous l'emprise de l'alcool. Néanmoins, on sait de sources sûres, que même des récipients de très grande valeur ont été remplis de vin et réellement proposés aux invités. Toute générosité de cet ordre cessait néanmoins, si l'objet d'apparat était malencontreusement brisé. Une telle maladresse est arrivée en 1575 au chevalier silésien, Hans von Schweinichen, Gentilhome de la Chambre d'Henri XI, duc de Liegnitz, avec une nef à boire précieuse en verre de Venise. Dans son rapport, le chevalier évoque de manière assez détaillée le banquet chez Max Fugger à Augsbourg. Il y est question de l'accident et de l'énorme somme impliquant la réparation, mais aussi des festivités qui furent hautes en couleur. Les sources attestent que, même les fêtes d'apparat rassemblant des invités de marque et débutant avec un cérémoniel rigoureux, évoluaient immanquablement en débauche et ivrognerie. Schweinichen s'est-il enivré en se servant de gobelets sans pieds, de moulins à vent et de chopes en forme de lanterne ou a-t-il simplement vidé d'innombrables verres ordinaires ? Le mystère reste entier : « *Sieur Max Fugger invita autrefois le duc ainsi que le seigneur de Schonberg (...) Je n'avais jamais rencontré tel luxe tantôt lors d'un tel banquet. M'est avis que même l'empereur romain n'aurait pu proposer plus de splendeur. La table du repas était dressée dans une salle, on y voyait là plus d'or que de couleur. Le sol était en marbre blanc, aussi lisse que si l'on marchait sur de la glace. Une longue table traversait toute la salle. Celle-ci était pourvue de nombreux objets dorés et verres de Venise remarquablement beaux, qui, comme on le dit, devaient valoir bien plus qu'une tonne d'or. Je me trouvais debout face au duc devant le breuvage. Alors sieur Fugger lui donna un vidrecome, une nef faite du plus beau verre de Venise qui soit et d'un savoir-faire admirable. Je le pris alors en quittant la table et traversai la salle. Mes nouvelles chaussures me firent glisser ; je tombai sur le dos au beau milieu de la salle, me renversai le vin sur le cou et me retrouvai, très à mal en raison d'un nouveau vêtement rouge damassé. La belle nef elle, se brisa en plusieurs morceaux. Bien qu'un grand fou rire venant de la gente masculine éclata sous cape, on me rapporta par la suite, que le sieur Fugger dit vouloir remplacer la même nef pour 100 florins. Mais je ne me sentais pas coupable pour autant car je n'avais ni mangé ni bu. Certes, je devins ivre ensuite, mais je tint bien plus fermement sur mes jambes sans plus jamais retomber, pas même pas en dansant* ».[51]

50. La bardiche est un type d'arme d'hast équipée d'un fer de hache allongé en forme de croissant.

51. Schweinichen 1602 (1911), p. 97 sq. ; Lehne se réfère également à cette source, 1985, p. 84. Traduction vers le français de la citation en ancien allemand suivante, dans l'esprit partiellement : «Herr Marx Fugger lud den Herzog einst zu Gaste neben einem Herrn vor Schonberg (...) Ein dergleichen Bankett ist mir bald nicht vorkommen, daß auch der Römische Kaiser nicht hätte besser traktieren mögen, und war dabei eine überschwengliche Pracht. Es war das Mahl in einem Saale zugericht, da war mehr von Gold als Farben zu sehen. Der Boden war von Marmelstein und so glatt, als wenn man auf dem Eise ging. Es war durch den ganzen Saal ein Kredenztisch aufgeschlagen, der war mit lauter vergoldten Kredenzen besetzt und merklich schönen venedischen Glasern, welche, wie man saget, weit über eine Tonne Goldes würdig sein sollen. Ich stund dem Herzog vor dem Trank. Nun gab der Herr Fugger ihm ein Willkommen, welches ein Schiff von dem schönsten venedischen Glas war, gar künstlich gemacht. Wie ich es nun vom Schänktisch nehme und über den Saal gehe, hatte ich neue Schuhe an und gleite ; ich falle mitten im Saal auf den Rücken, gieße mir den Wein auf den Hals und weil ich ein neu rot damasten Kleid anhatte, war es mir gar zu Schaden. Das schöne Schiff aber ging in viele Stücke. Obwohl unter der Hand und bei männiglich ein groß Gelächter war, so ward ich doch hernach bericht, dass der Herr Fugger sagte, er wollte dasselbige Schiff mit 100 Gulden gelöset haben. Es war aber ohne meine Schuld, denn ich hatte weder gegessen noch getrunken. Da ich aber hernach einen Rausch bekam, stund ich viel fester und fiel kein einzig Mal, auch im Tanze nicht».



L'ORFÈVRERIE ET LES ARTS PLASTIQUES À L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE ALLEMANDE

Dr. Lorenz Seelig

« MINERVE offrant à un artiste des présents », c'est ainsi qu'est intitulée une page des carnets personnels[1] de Christoph Jamnitzer, orfèvre de Nuremberg [fig. 1]. Minerve, déesse protectrice des arts et des sciences, déverse divers outils et instruments de mesure sur un adolescent agenouillé.[2] Parmi eux se trouvent le pinceau et la palette du peintre, le ciseau et la masse du sculpteur, mais aussi le marteau et la boîte à poinçons de l'orfèvre ainsi qu'un burin, utilisé également par le graveur sur cuivre. Celui qui reçoit ces présents sera ainsi en mesure de travailler dans le domaine des arts plastiques[3] tout comme dans celui de l'orfèvrerie. Le fût de colonne couché sur le sol semble révéler à la fois sa culture scientifique et ses connaissances en architecture.[4] Grâce à de telles compétences et performances, l'artiste s'est libéré du joug maintenant posé au sol – il s'est affranchi des obligations de l'artisanat et de sa corporation – et peut alors répondre à l'inspiration insufflée par la déesse. Le feuillet signé selon la mode italienne « Cristoforo Jamnitzer orofici da norimbergo », peut refléter la perception que Christoph Jamnitzer avait de lui-même en tant qu'artiste. C'est donc sous les traits d'un « virtuoso »[5] qu'il excella en orfèvrerie comme en sculpture, et lors de la réalisation de nombreux dessins et d'eaux fortes. Transgressant ainsi les genres, il s'affranchit des frontières étroites de l'artisanat. Ainsi le portrait réalisé par Lorenz Strauch en 1597 de Christoph Jamnitzer[6] à l'âge de 34 ans, conservé au Musée municipal Fembohaus de Nuremberg (« *Nürnberger Stadtmuseum Fembohaus* »), présente le peintre dans une double activité : l'outil de



fig. 1 : Christoph Jamnitzer, *Minerve offre des présents à un artiste*, Nuremberg ou Italie (?), 1600-1610 (?) Londres, Victoria & Albert Museum, inv. E.2357-1928

1. Il s'agit ici de « l'album amicorum » (album d'amis en latin) soit un carnet personnel où l'on recueille des dessins et mots d'amis.
2. Riether 2002, pp. 136, 145, no. 73 (avec réf. bib.) ; Munich 2002, p. 217 sq., no. 17 (Achim Riether).
3. Traduction de Bildkünste » qui n'a pas d'équivalent en français mais correspond en allemand à la peinture, sculpture et aux arts graphiques. Il s'agit du même terme traduit dans le titre de ce texte.
4. Forssman 1985, p. 5.
5. Irmscher 2003, p. 106.
6. Pour les deux portraits de Wenzel et Christoph Jamnitzer, voir Munich 2002, pp. 268-272, no. 57 sq. (Annette Kranz et Lorenz Seelig) ; Hauschke 2003, pp. 127-136, fig. 1, 7 ; Irmscher 2003, p. 106, fig. 3 sq. ; Hauschke 2007, p. 222, fig. 203 ; Smith 2007, p. 46, fig. 2 ; Spenlé 2014, pp. 41-43, fig. 11.



fig. 2 : Lorenz Strauch, *Portrait de l'orfèvre Christoph Jamnitzer*, Nuremberg, 1597
Museen der Stadt Nürnberg, Stadtmuseum Fembohaus, inv. Gm 208

l'orfèvre se trouve sur la table, mais Jamnitzer montre avec fierté la statuette de cire d'un jeune Bacchus qu'il vient juste de modeler à l'aide d'un ébauchoir en bois. Il démontre par là même sa familiarité avec des modèles italiens [fig. 2]. La figure n'est certainement pas conçue comme une œuvre d'art autonome mais comme le modèle de cire d'une statuette en argent – peut-être pour le couronnement d'une haute coupe sur pied. Dans le portrait de Strauch, Christoph Jamnitzer apparaît comme un artiste ambitieux concevant lui-même les formes de ses modèles sans avoir recours à des sculpteurs spécialisés.

fig. 3 : Nicolas de Neufchâtel, *Portrait de l'orfèvre Wenzel Jamnitzer*, Nuremberg, vers 1562-1563 (Photo : Yves Siza)
Musée d'art et d'histoire, Genève, inv. 1825-0023

Le tableau est en lien avec un modèle célèbre : celui du portrait de son grand père, Wenzel Jamnitzer, réalisé par Nicolas Neufchâtel vers 1562. Cette œuvre, aujourd'hui au Musée d'Art et d'Histoire de Genève, est encore plus révélatrice [fig. 3]. On distingue à côté de la statuette de Neptune fondue en argent, le croquis qui s'y réfère.[7] Le personnage est présenté de manière élogieuse autant pour ses talents de dessinateur que pour ceux de modeleur et de fondeur. Le vase de fleurs d'argent placé dans la niche permet de comprendre qu'il maîtrise également la complexité du moulage d'après nature.[8] Par ailleurs deux instruments dessinés et réalisés par Wenzel Jamnitzer renvoient au savant : le compas de réduction et la règle graduée pour définir le poids de différents métaux.

Les portraits de Wenzel et Christoph Jamnitzer révèlent de manière exemplaire la relation étroite entre le travail de l'orfèvre et l'artiste actif dans le domaine des arts plastiques, grâce à laquelle le brillant façonnage des métaux précieux est élevé au niveau d'œuvre

7. Voir également Hauschke 2003, p. 128.
8. Notamment Spenlé 2014.





fig. 4 : Pieter Paul Rubens, *La naissance de Vénus, projet pour un bassin d'apparat en argent*, Anvers, autour de 1632-1633 Londres, National Gallery, inv. NG1195

d'art à part entière.[9] C'est ainsi que l'orfèvre capable d'innover,[10] et qui jouit déjà d'un important prestige par le seul fait de la grande valeur du matériau qu'il façonne,[11] atteint un statut social privilégié. Un tel statut est emblématique de la ville impériale de Nuremberg où l'art de l'orfèvrerie jouait un rôle prédominant depuis la fin du Moyen Âge. A cet égard, il convient de rappeler l'activité d'Albrecht Dürer, qui, déjà étroitement lié à l'orfèvrerie par sa famille, entama un apprentissage d'orfèvre. Pendant sa première formation dans l'atelier d'orfèvrerie de son père, il se familiarisa avec tout type de techniques, mais surtout avec celle de la gravure, qui servit de base à ses œuvres graphiques ultérieures[12] (les esquisses de Dürer pour les œuvres d'orfèvrerie sont traitées un peu plus loin dans cet article). En Allemagne la formation d'orfèvre permettait en général d'obtenir une qualification donnant accès à différents métiers, et en particulier à ceux du domaine artistique.[13]

Cette relation intense entre l'orfèvrerie et les arts plastiques se manifeste de manière encore plus prononcée en Italie. Dans la Florence du début de la Renaissance, les sculpteurs et les architectes de premier plan avaient appris le métier d'orfèvre.[14] Au XVIe

9. Forssman 1992, surtout pp. 11-16.
10. Sur l'association « innovation - reproduction » ainsi que sur la relation artiste - artisan, voir Irmscher 2005, vol. texte, p. 120 (avec réf. bibl.).
11. Forssman 1992, p. 11.
12. Schiedlausky 1971, pp. 364-366 ; Feulner 2013, p. 23.
13. Irmscher 2003, p. 101 ; Reiter 2012, p. 25.
14. Eser 2007, p. 13 ; Hanke 2009, p. 14, 41 sq.

siècle le sculpteur, médailleur et orfèvre Benvenuto Cellini de Florence fut distingué pour l'excellence de son génie. Il ne s'imposa pas seulement par sa manière de façonner l'or, le bronze et le marbre, mais créa également lui-même des esquisses graphiques et des modèles de cire pour ses œuvres d'orfèvrerie. Il élabora également des pièces pleines d'imagination (« *concetti* ») pour une clientèle élitiste.[15] La gloire légendaire de Cellini eut des répercussions à quelques siècles de distance : Wenzel Jamnitzer fut considéré au XIXe siècle comme le « Cellini allemand ».[16]

Il était à vrai dire plutôt exceptionnel qu'une seule et même personne réunisse d'une part les compétences et activités du sculpteur, peintre ou dessinateur, et d'autre part celles de l'orfèvre, comme c'était le cas pour Wenzel et Christoph Jamnitzer. Dans le cas d'œuvres d'orfèvrerie complexes, à la fois sur le plan technique et artistique, la combinaison des aptitudes les plus différentes était habituellement requise.[17] On exigeait tout d'abord une esquisse dessinée.[18] Seuls les orfèvres particulièrement doués pouvaient réaliser eux-mêmes leurs dessins : de la première idée donnant naissance à une esquisse, aux études de détails, jusqu'au projet présenté au commanditaire ainsi qu'au dessin définitif à l'échelle 1:1, base essentielle pour la réalisation.[19]

Cependant s'il devait concevoir une œuvre avec des éléments figuratifs et des scènes animées, un orfèvre avait souvent recours aux compétences d'un peintre ou d'un dessinateur (des esquisses monochromes à l'huile de peintres célèbres comme Pieter Paul Rubens [fig. 4] ou Bernardo Strozzi, n'apparurent probablement que dans la première moitié du XVIIe siècle ;[20] révélant le relief principalement à partir d'effets de clair-obscur, elles furent créées occasionnellement pour la préparation d'objets d'orfèvrerie). Par exemple, Christoph Schwarz de Munich conçut avant 1592 une esquisse à la plume pour un récipient à encens en argent figurant une lionne allaitant ses petits[21] conservé dans les salles du trésor de la Résidence de Munich (« *Schatzkammer der Münchner Residenz* ») ; cette esquisse souligne le modelé de l'objet à venir. Il n'est pas rare que des dessins soient à l'origine des reliefs en argent repoussé. Mais on ne peut toujours savoir avec certitude si tel dessin servira ou non à la création d'un objet d'orfèvrerie. Citons en exemple celui de Johann Rottenhammer, peintre actif à Augsbourg depuis 1606, représentant la reine de Saba devant Salomon : le format arrondi ainsi que les dimensions peuvent porter à croire que nous sommes ici en présence d'une esquisse destinée au relief d'un fond de coupe.[22]

Toutefois, souvent l'orfèvre n'élaborait pas une esquisse spécifique, mais se limitait à reprendre des motifs ornementaux ou figuratifs issus de modèles d'autrui, par le biais de gravures.[23] Ces ornements devaient être adaptés fidèlement et avec doigté à l'objet en question. Dans cette optique, circulait à l'époque de la Renaissance allemande une profusion de dessins et de gravures incalculable. Les esquisses dessinées par Albrecht Dürer furent à l'origine d'impulsions décisives pour l'invention de formes, comme on les retrouve entre autres dans le carnet d'esquisses de Dresde[24] (« *Dresdner Skizzenbuch* »). Sur une de ses pages[25] datée d'environ 1507, moment charnière de transition du gothique

15. Au sujet de Cellini en tant qu'artiste pluridisciplinaire, voir Prater 1988, pp. 98-101.
16. Steingräber 1966, p. 41, fig. 5 ; cf. Isphording 1985, p. 196 ; Herding 2003, p. 407 ; Eser 2007, p. 13.
17. Irmscher 2005, vol. texte, p. 122 sq.
18. Sur le genre dessin d'orfèvrerie voir, paru récemment, Reiter 2012, pp. 15-28 (avec réf. bibl.).
19. Irmscher 2003, p. 104.
20. Seelig 2011, p. 13 sq., fig. 4.
21. Irmscher 1983, p. 45, fig. 1 sq. ; Schütte 2003, p. 156, dans no. 30.
22. Augsbourg 1980, vol. II, pp. 266, 268, no. 653 (Heinrich Geissler).
23. Entre autres Forssman 1992, p. 13 sq. ; Irmscher 2003, p. 104.
24. Francfort-sur-le-Main 2013, pp. 156-159, no. 5.21 (Almut Pollmer-Schmidt).
25. Kohlhaussen 1968, entre autres p. 289, fig. 456 ; Schiedlausky 1971, p. 364, fig. p. 365 ; Kitzlinger 2011, p. 199, fig. p. 200 ; Francfort-sur-le-Main 2013, p. 28, dans no. 1.4/1.5 (Karoline Feulner).

vers la Renaissance,[26] nous retrouvons le type de la coupe à bosselages ou à cupules de l'époque gothique flamboyante avec des lignes étirées vrillées au niveau du rétrécissement central. On rencontre déjà une décennie plus tôt, une coupe semblable avec des éléments de branchages, dans la « Femme de Babylone » (« *babylonisches Weib* »), issue de « l'Apocalypse »,[27] série de gravures sur bois de Dürer publiée en 1498. Rétrospectivement le type de forme associé à la coupe à bosselages ou à cupules d'influence gothique est repris justement à Nuremberg depuis le dernier quart du XVIe siècle, jusqu'au milieu du XVIIe siècle,[28] comme en témoigne la coupe Löffelholtz de la collection Oetker [cat. 2], réalisée entre 1593 et 1602 par Hans Kellner.

Cependant dans le carnet d'esquisses de Dresde se trouvent également deux esquisses des années autour de 1520 en vue de la réalisation d'une double coupe, fidèle aux formes du début de la Renaissance.[29] Leur composition architecturale est caractérisée par une succession de plans horizontaux, de modénatures et de frises, ainsi que par des godrons étirés en forme de languettes rayonnantes. La tige, quant à elle, traitée en forme de balustre antiquisante est inspirée des gravures ornementales italiennes aux motifs de candélabres. De telles formes ne se retrouvent que quelques années plus tard, adaptées à de hautes coupes sur pied du début de la Renaissance, dans les eaux-fortes réalisées entre 1520 et 1525 par le peintre de Ratisbonne Albrecht Altdorfer.[30] Et c'est par le biais d'autres eaux-fortes encore, qu'elles furent à nouveau diffusées en 1525 par Hieronymus Hopfer, actif à cette époque à Augsbourg.[31] Les gravures sur bois d'Hans Brosamer, conçues vers 1540, contribuèrent également à la diffusion des formes de récipients du début de la Renaissance.[32] C'est ainsi que virent le jour, à peu près à la même époque ou légèrement plus tard, des gobelets et coupes en argent fidèles aux dessins gravés.[33]

fig. 5 : *Boîte à hosties*, Allemagne du Sud, (Nuremberg ?), 1564
COL. RUDOLF-AUGUST OETKER, Bielefeld

Au cours du XVIe siècle la demande pour les objets en argent augmenta considérablement en terres germaniques, en particulier pour les objets ostentatoires et d'apparat en argent ; cela concerna tout autant les métropoles de premier plan comme Nuremberg et Augsbourg que les centres régionaux. En résulta un besoin croissant en gravures afin de réaliser des modèles s'adaptant aux rapides changements des formes stylistiques.[34] Les orfèvres nurembergeois, tels que Mathias Zündt, Erasmus Hornick, Bernhard Zan et Paulus II Flindt, étaient justement spécialisés dans la gravure d'ornements. Dans la collection Oetker, deux hautes coupes sur pied de Christoph Cunat et de Christoph Erhart ainsi que la chope à lanterne de Landshut [cat. 12 et 41] témoignent du brassage de ces documents de la Renaissance tardive et de leur habile adaptation.

Les gravures ornementales mais aussi les plaquettes revêtaient une importance décisive pour l'art de l'orfèvrerie de la Renaissance.[35] Il s'agit ici de reliefs de petit format couvrant une seule face, coulés habituellement en bronze ou en plomb et existant pour la plupart en plusieurs exemplaires. Contrairement aux modèles graphiques, les compositions des plaquettes pouvaient non seulement être copiées librement, mais aussi être éventuellement reportées directement sur l'objet en argent en cours de moulage. A ce titre, la boîte à hosties [fig. 5] de la collection Oetker de 1564 provenant éventuellement de Nuremberg,[36] peut être considérée comme un exemple significatif de l'adaptation directe de telles plaquettes. En effet des plaquettes du dessinateur et sculpteur sur bois Peter Flötner, artiste de premier plan à Nuremberg, initiateur d'une

26. Schiedlausky 1971, p. 364.
27. Kohlhaussen 1968, p. 261, fig. 402.
28. Hoos 1983 ; Tebbe 2007, p. 167 sq., pp. 172-176.
29. Kohlhaussen 1968, pp. 357, 364, fig. 519, 523 ; Schiedlausky 1971, p. 364, fig. p. 366 ; Pechstein 1985, fig. 18 ; Bursche 1990, pp. 131-132.
30. Angerer 1988, p. 256 ; Berlin/Ratisbonne 1988, pp. 256-260, nos. 162-167 (Martin Angerer).
31. Angerer 1987, p. 63 ; au sujet de la date voir Güthner 2009, p. 88.
32. Bursche 2008, pp. 86-88, dans no. 19, fig. XV ; Knauer 2015, partie 3, pp. 141-155, nos. 1219-1263 («Ein new Kunstbüchlein») ; voir également pp. 181-183, nos. 1318-1320.
33. Pechstein 1985, p. 27, fig. 19 sq. ; Tebbe 2007, p. 170 ; Bursche 2008, p. 82, no. 17, p. 86 sq., no. 19, p. 90, no. 20.
34. Reiter 2012, p. 22.
35. Weber 1975, vol. texte, pp. 9-13 ; Munich 1989, p. 23 ; Irmscher 2003, p. 104 ; Markowa 2008, surtout p. 106 sq.
36. Dresde/Munich 2011, p. 70, no. 9 (Thomas Richter).



nouvelle tendance de l'artisanat en Allemagne,[37] furent utilisées pour sa réalisation [fig. 6]. Le transfert de forme de la plaquette plane, sur la paroi arrondie de la boîte à hosties, doit être compris de la manière suivante :[38] les plaquettes coulées vraisemblablement dans du plomb étaient moulées en plâtre[39] dont on fabriquait un positif en cire. Ces reliefs en cire étaient cintrés à chaud sur un support cylindrique et finalement moulés. On fabriquait à partir de ces moules des fontes en argent qui étaient assemblées et fixées à la paroi du récipient. La frise d'ornements en relief du couvercle de la boîte à hosties renvoie peut-être également aux modèles de Nuremberg, probablement du cercle de Wenzel Jamnitzer.



fig. 6 : Plaquette *Jean baptise Jésus dans le Jourdain*, Peter Flötner, vers 1525-1535

La coupe de la collection Oetker réalisée vers la fin du XVIe siècle à Münster permet en revanche de découvrir un procédé fondamentalement différent : les reliefs repoussés, ornés de représentations de déesses grecques, interprètent librement par leur composition le modèle des plaquettes d'Augsbourg (?) datées d'environ 1560, que l'on suppose cette fois inspirées de gravures néerlandaises [cat. 40].[40]

La conception d'œuvres d'orfèvrerie traitées en volume, impliquait en premier lieu l'intervention de peintres et dessinateurs mais aussi de sculpteurs.[41] Comme pour le dessin préparatoire, les orfèvres qualifiés ne dépendaient pas non plus toujours d'une collaboration avec des sculpteurs.[42] Christoph Jamnitzer pouvait notamment concevoir lui-même les modèles pour ses statuettes, qui servaient par exemple de figures pour les tiges de coupes ou de hautes coupes sur pied. C'est ce dont témoigne la figure tout en rondeur de Milon de Crotone d'une coupe qui se trouve au Musée national germanique à Nuremberg (« *Germanisches Nationalmuseum* ») ;[43] la statuette en argent était certainement précédée d'un modèle réalisé en cire, comme la statuette sur le portrait évoqué de l'artiste. Par contre une question reste pour l'instant posée : le motif de tige de la « Terre-Mère » visible sur le célèbre « milieu de table de Merkel » (« *Merkelscher Tafelaufsatz* ») du Rijksmuseum d'Amsterdam exécuté en 1549 par Wenzel Jamnitzer, revient-il à l'orfèvre lui-même, à un sculpteur sur bois de Nuremberg ou à un autre centre artistique ? On ne sait toujours pas à qui attribuer le modèle en bois conservé au Musée des arts décoratifs de Berlin[44] (« *Kunstgewerbemuseum Berlin* ») avec lequel la réalisation en argent présente de légères différences.

37. Weber 1975, vol. texte, p. 16 ; Kammel 2002, p. 401 ; voir également Hirsch 2014.
38. Cf. Coole/Neumann 1972, p. 100 sq.
39. Cf. Büll 1963, p. 422.
40. Les techniques de gravure et de peinture à l'émail évoquées par Ulrike Weinhold ne sont pas traitées ici ; Weinhold, Mit Stichel, 2011/ Weinhold, Farbe, 2011.
41. Sur la sculpture en argent, voir en résumé Forssman 1992, pp. 16-23 ; Irmscher 2005, vol. texte, p. 146 ; sur le modèle et la technique en particulier Hering-Mitgau 1987, pp. 271-282 ; Munich 1989, pp. 14-23 ; Hering-Mitgau 1992, pp. 341-360 ; Schommers 2014.
42. Angerer 1985, p. 130 sq.
43. Munich 2002, p. 206, no. 11 (Karin Tebbe).
44. Tebbe 2007, p. 137, fig. 96 ; Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. II, p. 270, no. 32 ; sur la question du modèle voir également Berger 1996, p. 61 sq., fig. 7.

Bois et cire, qui pouvaient être également associés,[45] sont donc les deux matériaux essentiels pour réaliser des modèles en volume, qui servaient à préparer la fonte en argent pour les éléments figuratifs et ornementaux. La cire,[46] facile à modeler, présentait notamment l'avantage de pouvoir être façonnée à partir d'un modèle de base pour la réalisation d'un objet fondu en argent. Elle permettait également d'apporter de légères modifications en particulier pour les positions du corps[47] comme en témoignent des modèles de cire pour la fonte en bronze.[48] La cire fut utilisée surtout en Italie mais également en Allemagne, comme le révèle l'exemple de Christoph Jamnitzer. Cependant, du fait de la fragilité du matériau, presqu'aucun modèle de cire lié à des œuvres d'orfèvrerie allemande n'a été préservé.[49] Les cires délicates à manipuler, furent souvent fondues en plomb pour les besoins de l'atelier :[50] un matériau bon marché qui permet de reproduire exactement le modèle en fonte. De tels modèles intermédiaires en plomb constituèrent le fonds d'ateliers d'orfèvrerie plus importants, et furent reproduits pendant des siècles.

Mais en général, au Nord des Alpes, on préférait, du moins au XVIe siècle, le modèle en bois minutieusement sculpté pour lequel on utilisait principalement le buis mais aussi le bois d'arbres fruitiers.[51] C'est essentiellement grâce à la solidité du matériau que de nombreux exemples ont été conservés. Ils étaient pour la plupart convoités et collectionnés comme objets de cabinet de curiosités depuis le XVIe siècle déjà.

Une statuette d'un cueilleur de miel du Musée National de Bavière de Munich (« *Bayerisches Nationalmuseum München* »), sculptée avec la plus grande délicatesse, peut être considérée comme un exemple remarquable de modèle isolé en bois, donnant lieu à une exécution en argent. L'orfèvre nurembergeois Hans Kellner utilisa cette figure taillée avec beaucoup de précision, comme modèle pour la tige de la coupe en forme de ruche de la collection Oetker, conçue entre 1603 et 1609. Il ne peut s'agir ici que d'un modèle unique destiné à une coupe réalisée en argent [cat. 3]. On retrouve cette statuette exécutée selon le même procédé, dans la version en cuivre d'une coupe à l'œuf d'autruche du Musée d'Art et d'Histoire des Civilisations de Dortmund (« *Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund* »), version pour laquelle on a dû utiliser le modèle une seconde fois. Il va de soi que de tels modèles en fonte, dont la réalisation impliquait des sommes considérables, furent utilisés en général plusieurs fois. Une véritable production en série pouvait parfois en découler. Par exemple le motif de la tige représentant un homme en train de marcher, tenant en équilibre sur son dos une coupe en forme de grappe de raisin connut une grande diffusion. Cette statuette se trouve sur la coupe en forme de grappe de raisin de la collection Oetker réalisée par l'orfèvre nurembergeois Michael Müllner entre 1612 et 1621[52] ainsi que sur d'autres coupes en forme de grappe de raisin du début du XVIIe siècle provenant de Nuremberg.[53] Par conséquent les modèles destinés à la fonte pouvaient servir dans plusieurs ateliers d'orfèvrerie : qu'ils soient achetés, fruit d'un héritage ou bien prêtés entre orfèvres.

Lors de la conception de telles statuettes et d'autres pièces traitées en volume, répondant aux souhaits de commanditaires exigeants, les orfèvres allemands de la Renaissance s'inspiraient aussi souvent de petits bronzes déjà existants, en particulier de ceux provenant d'Italie.[54] On peut citer à cet égard le nautile en forme de nef de la collection Oetker réalisé vers 1600 par Samuel Lormann,

45. Comme on le retrouve chez Benvenuto Cellini au XVIe siècle (Hayward 1976, p. 56).
46. Büll 1963, p. 443 sq. ; Munich 1989, p. 18 ; König-Lein 2002, p. 14 ; voir également Cellini 2005, pp. 132-134.
47. Schwarz 2008, vol. 1, p. 71 l'a observé pour le XVIIIe siècle dans les œuvres de l'orfèvre augsbourgeois Abraham II Drentwett.
48. Diemer 1996, pp. 30-39.
49. Pour des exemples de Ludwig Schwanthaler des années 1824-1825, voir Munich 1989, pp. 49-51, nos. 19-23 (Peter Volk).
50. Voir également Cellini 2005, p. 140.
51. Hayward 1976, p. 64.
52. Dresde / Munich 2011, p. 211, no. 51 (Christine Kitzlinger).
53. Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t.1/2, fig. 423 au centre.
54. Principalement Weihrauch 1965 ; voir également Forssman 1985, p. 10 ; Munich 1989, p. 15 ; Forssman 1992, p. 18 sq.

orfèvre à Torgau.[55] Le motif de la tige représentant un triton agenouillé soutenant de ses bras levés le bateau reposant sur sa tête, renvoie en fait aux salières en bronze de la Renaissance tardive d'Italie du Nord,[56] dont les formes étaient transmises par l'intermédiaire des exemples de Nuremberg.[57]

Des modèles en bois servaient pour réaliser des parties figuratives et ornementales,[58] mais parfois aussi pour la fabrication de l'ensemble du récipient (selon le souhait particulier du commanditaire). Il est vrai que dans ces cas, on ne peut dire avec certitude s'il s'agit d'un modèle d'orfèvrerie ou plutôt d'un objet isolé de cabinet de curiosités. C'est le cas également pour deux récipients en bois sculpté du XVIe siècle, provenant probablement du sud de l'Allemagne : une gourde de pèlerin datant des années de 1500 à 1540 se trouvant au Musée d'histoire de Bâle[59] (« *Historisches Museum Basel* ») et une coupe datant elle des années de 1530 à 1550 qui se trouve au Metropolitan Museum of Art de New York.[60] Au XVIe siècle, on utilisa exceptionnellement le calcaire de Solnhofen pour réaliser des modèles destinés à la fonte et exécutés avec une extrême précision. C'est ce que révèle le modèle de Peter Flötner du Musée Busch-Reisinger de Cambridge / Massachusetts[61] (« *Busch-Reisinger Museum* ») à l'origine de la préparation du pied d'un récipient orné d'une frise de putti conçu vers 1530 (?).

A côté des modèles de petits formats destinés à la fonte qui, par moulage plus ou moins mécanique, étaient transposés directement en argent, se trouvent également des modèles servant de gabarits. L'orfèvre reproduisait librement ces modèles de grand format en argent à l'échelle 1 : 1, principalement au moyen de la technique du repoussé ; c'est ce que l'on 30observe surtout pour les bustes et les figures en argent.[62]

On ne retrouve ce procédé qu'exceptionnellement sur les récipients. On peut citer ici un modèle en terre cuite colorée, destiné à une aiguière sertie de pierres précieuses de la Collection Gilbert, en dépôt permanent au Victoria and Albert Museum à Londres. Considérée comme œuvre italienne du milieu du XVIe siècle,[63] elle renvoie en grande partie à la technique du repoussé.

Il existe un autre exemple extrêmement rare, d'art flamand cette fois. Il s'agit du plateau d'un service de burettes[64] conçu dans la deuxième moitié du XVIIe siècle, probablement par le sculpteur anversois Artus Quellinus II. Ce modèle en terre cuite à l'échelle 1 : 1 est décoré d'une frise de putti. Cette œuvre baroque, modelée généreusement dans ce matériau souple, constitue un contrepoint artistique aux modèles rigoureusement sculptés en bois de la Renaissance.

L'histoire de l'art met souvent aujourd'hui en avant les noms des sculpteurs qui livraient les modèles. Cependant les sources documentaires placent au premier plan les orfèvres virtuoses, qui recevaient et exécutaient les commandes, se concertaient avec les auteurs d'esquisses, et insculpaient leur poinçon de maître sur les travaux en argent réalisés en collaboration avec divers spécialistes. Ce contexte illustre de manière exemplaire le XVIe siècle allemand, considéré comme « le siècle de l'orfèvrerie » par excellence.[65]

55. Dresde / Munich 2011, p. 118, no. 22 (Ulrike Weinhold).
56. Hayward 1976, pp. 325, 408, pl. 721, 723.
57. Schütte 2003, pp. 122-129, no. 21 sq. ; Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. 1/2, fig. 468.
58. Voir surtout la collection du Musée des arts décoratifs de Berlin (« *Kunstgewerbemuseum Berlin* ») cédée par la « *Berliner Kunstkammer* » (Pechstein 1971, no. 149-165).
59. Bâle 1991, p. 34, no. 12 (Elisabeth Landolt) ; Söll-Tauchert 2011, p. 44, fig. 4.
60. Hayward 1976, p. 409, fig. 733. Voir également une coupe sculptée en 1612 par l'artiste de Ratisbonne Peter Opel au Musée des arts décoratifs de Berlin (« *Kunstgewerbemuseum Berlin* ») (Pechstein 1971, no. 165 ; Spicer 2014, p. 61, fig. 9).
61. Nuremberg 2014, p. 111 sq., no. 25 (Manuel Teget-Welz).
62. Hering-Mitgau 1987, pp. 280-282 ; Hering-Mitgau 1992, pp. 351-354 ; Schommers 2014.
63. Schroder 2007, p. 40.
64. Voir, paru récemment, De Ren 2011, p. 137, fig. 4.
65. Seling 1980, vol. 1, p. 40 ; Reiter 2012, p. 25. Voir également le résumé dans Seelig 2007.



fig. 7 : Hans Friedrich Schorer,
Dessin pour une coupe,
Augsbourg, vers 1625
Wolfegg, Kunstsammlungen der
Fürsten zu Waldburg-Wolfegg

BIBLIOGRAPHIE

Angerer 1985 Martin Angerer, Über Nürnberger Goldschmiedezeichnungen, in Nuremberg 1985, pp. 123-139.

Angerer 1988 Martin Angerer, Entwürfe für Goldschmiedearbeiten, in Berlin / Ratisbonne 1988, p. 256.

Berger 1996 Ursel Berger, Die *Negervenus*, eine Statuette von Johann Gregor van der Schardt ?, in Von allen Seiten schön. Rückblicke auf Ausstellung und Kolloquium, t. 1, Dokumentation zu Ausstellung und Kolloquium, édité par Volker Krahn, Cologne 1996, pp. 59-67.

Büll 1963 Reinhard Büll, Vom Wachs. Höchster Beiträge zur Kenntnis der Wachse, t. 1, Beitrag 7/2, Keroplastik, Francfort-sur-le-Main 1963, pp. 417-526.

Bursche 1990 Stefan Bursche, Das Lüneburger Ratssilber. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Kunstgewerbemuseum Berlin (Bestandskatalog XVI des Kunstgewerbemuseums), Berlin 1990.

Bursche 2008 Stefan Bursche, Das Lüneburger Ratssilber (Bestandskatalog XVI des Kunstgewerbemuseums), Nouvelle édition modifiée, Munich / Berlin 2008.

Cellini 2005 Benvenuto Cellini, Traktate über die Goldschmiedekunst und die Bildhauerei, édité par Erhard Brepohl, Cologne / Weimar / Vienne 2005.

Coole / Neumann 1972 Philip G. Coole / Erwin Neumann, The Orpheus Clocks, Londres 1972.

De Ren 2011 Leo De Ren, Over samenwerking en verwantschap tussen Antwerpse beeldhouwers, schilders en zilversmeden tijdens het ancien régime, in Zilver in Antwerpen. De handel, het ambacht en de klant, édité par Leo De Ren, Louvain 2011, pp. 127-145.

Diemer 1996 Dorothea Diemer, Handwerksgeheimnisse der Vischer-Werkstatt. Eine neue Quelle zur Entstehung des Sebaldusgrabes in Nürnberg, in Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3e série, 47, 1996, pp. 24-54.

Eser 2007 Thomas Eser, « Weit berühmt vor andern Städten ». Kunsthistorische Relevanz, städtische Konkurrenz und jüngere Wertschätzungsgeschichte der Nürnberger Goldschmiedekunst, in Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. II, pp. 9-32.

Feulner 2013 Karoline Feulner, Tradition und Innovation. Dürers Goldschmiedelehre als Grundlage für seine Druckgrafik, in Francfort-sur-le-Main 2013, pp. 23-25.

Forssman 1985 Erik Forssman, Renaissance, Manierismus und Nürnberger Goldschmiedekunst, in Nuremberg 1985, pp. 1-24.

Forssman 1992 Erik Forssman, Versuch über deutsche Goldschmiedekunst, in Schätze deutscher Goldschmiedekunst von 1500 bis 1920 aus dem Germanischen Nationalmuseum, rédigé par Klaus Pechstein e. a., Stadtmuseum Ingolstadt, Deutsches Goldschmiedehaus Hanau, Ostpreußisches Landesmuseum Lüneburg, Nuremberg / Berlin 1992, pp. 11-44.

Güthner 2009 Tobias Güthner, Von Künstlern und Kaufleuten. Lambrecht und Hieronymus Hopfer, in Daniel Hopfer. Ein Augsburger Meister der Renaissance. Eisenradierungen, Holzschnitte, Zeichnungen, Waffenätzungen, rédigé par

Christof Metzger, Staatliche Graphische Sammlung München, Berlin / Munich 2009, pp. 86-103.
Hanke 2009 Eva Hanke, Malerbildhauer der italienischen Renaissance. Von Brunelleschi bis Michelangelo (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 74), Petersberg 2009.
Hauschke 2003 Sven Hauschke, Wenzel Jamnitzer im Porträt. Der Künstler als Wissenschaftler, in Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2003, pp. 127-136.
Hauschke 2007 Sven Hauschke, Goldschmiede als Hersteller wissenschaftlicher Instrumente und Geräte, in Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. II, pp. 216-232.
Hayward 1976 John F. Hayward, Virtuoso goldsmiths and the triumph of Mannerism 1540-1620, Londres 1976.
Herding 2003 Klaus Herding, *Allegro, deciso, con impeto*. Cellini als Wunschbild des Künstlers seit Goethe, in Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, édité par Alessandro Nova und Anna Schreurs, Cologne / Weimar / Vienne 2003, pp. 379-413.
Hering-Mitgau 1987 Mane Hering-Mitgau, Das Entwerfen und Kopieren barocker Silberfiguren, in Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 44, 1987, pp. 271-301.
Hering-Mitgau 1992 Mane Hering-Mitgau, Silberfiguren. Entwurf - Ausführung - Nachbildung, in Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert, édité par Konstanty Kalinowski, Poznan 1992, pp. 341-364.
Hirsch 2014 Martin Hirsch, Ein altes Panoptikum aus Erz. Peter Flötners Plaketten und Medaillen, in Nuremberg 2014, pp. 25-33.
Hoos 1983 Hildegard Hoos, « Neugotik » in der Nürnberger Goldschmiedekunst um 1600 ?, in Städel-Jahrbuch, nouvelle série, 9, 1983, pp. 115-130.
Irmscher 1983 Günter Irmscher, Goldschmiedezeichnungen. Eine Reihe von Beispielen aus Mitteleuropa 1540-1650, in Kunst und Antiquitäten 1983, cah. 3, pp. 44-51.
Irmscher 2003 Günter Irmscher, Die süddeutsche Goldschmiedekunst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Das Handwerk, die Städte, die Höfe, die Wanderungen der Hofgoldschmiede, in Wunderwerk. Göttliche Ordnung und vermessene Welt. Der Goldschmied und Kupferstecher Antonius Eisenhoit und die Hofkunst um 1600, édité par Christoph Stiegemann, Erzbischöfliches Diözesanmuseum Paderborn, Mayence 2003, pp. 101-115.
Irmscher 2005 Günter Irmscher, Das Kölner Goldschmiedehandwerk 1550-1800. Eine Sozial – und Werkgeschichte, 2 tomes (Sigurd Grevien-Studien 5), Ratisbonne 2005.
Isphording 1985 Eduard Isphording, Wenzel Jamnitzer und sein Werk im Urteil der Nachwelt, in Nuremberg 1985, pp. 191-206.
Kammel 2002 Frank Matthias Kammel, Bildvorlagen aus Metall. Peter Flötners Plaketten im Kunsthandwerk, in Quasi Centrum Europae. Europa kauft in Nürnberg 1400-1800, édité par Hermann Maué, Thomas Eser, Sven Hauschke et Jana Stolzenberger, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nuremberg 2002, pp. 400-409.
Kitzlinger 2011 Christine Kitzlinger, Die Natur als Vorbild - Früchte, Pflanzen und Tiere als Formgeber in der Goldschmiedekunst, in Dresde / Munich 2011, pp. 199-207.
Knauer 2015 Martin Knauer (rédaction) ; The New Hollstein, German engravings, etchings and woodcuts 1400-1700, Hans and Martin Brosamer, 3 parties, Ouderkerk aan den IJssel 2015.
König-Lein 2002 Susanne König-Lein, Einleitung, in Johanna Lessmann / Susanne König-Lein, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Wachsarbeiten des 16. bis 20. Jahrhunderts (Sammlungskataloge des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig 9), Brunswick 2002, pp. 11-23.
Kohlhaussen 1968 Heinrich Kohlhaussen, Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240 bis 1540, Berlin 1968.
Markowa 2008 Galina Markowa, Figürliche Motive auf Augsburger Silber in der Rüstkammer des Moskauer Kreml, in Zarensilber. Augsburger Silber aus dem Kreml, édité par Christoph Emmendörffer und Christof Trepesch, Kunstsammlungen und Museen Augsburg - Maximilianmuseum, Munich 2008, pp. 106-119.
Nürnberger Goldschmiedekunst 2007 Nürnberger Goldschmiedekunst 1541-1868, rédigé par Karin Tebbe e. a., t. I, partie 1, 2, t. II, Nuremberg 2007.
Pechstein 1971 Klaus Pechstein, Goldschmiedewerke der Renaissance (Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin V), Berlin 1971.
Pechstein 1985 Klaus Pechstein, Zur Nürnberger Goldschmiedekunst der Renaissance, in Nuremberg 1985, pp. 25-36.
Prater 1988 Andreas Prater, Cellinis Salzfaß für Franz I. Ein Tischgerät als Herrschaftszeichen, Stuttgart 1988.
Reiter 2012 Silke Reiter, Erasmus Hornick. Ein Goldschmied, Radierer und Zeichner des 16. Jahrhunderts, Ratisbonne 2012.
Riether 2002 Achim Riether, Christoph Jamnitzers Zeichnungen, in Munich 2002, pp. 135-147.
Schiedlausky 1971 Günther Schiedlausky, Das Werk : Dürer als Entwerfer für Goldschmiedekunst, in Albrecht Dürer 1471-1971, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Munich 1971, pp. 364-366.
Schommers 2014 Annette Schommers, Kongeniale Zusammenarbeit. Münchner Silberplastiken des Rokoko, in Mit Leib und Seele. Münchner Rokoko von Asam bis Günther, édité par Roger Diederen und Christoph Kürzeder, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, Munich 2014, pp. 275-283.
Schroder 2007 Timothy Schroder, The World of the Renaissance Goldsmith, in Renaissance Silver from the Schroder Collection, The Wallace Collection London, Londres 2007, pp. 25-43.
Schütte 2003 Rudolf-Alexander Schütte, Die Silberkammer der Landgrafen von Hessen-Kassel. Bestandskatalog der Goldschmiedearbeiten des 15. bis 18. Jahrhunderts in den Staatlichen Museen Kassel, Kassel / Wolfratshausen 2003.
Schwarz 2008 Werner Schwarz, Meister dreier Medien. Der Augsburger Goldschmied, Wachsbossierer und Zeichner Abraham II Drenwett (1647-1729), 2 tomes (Beiträge zur Kunstwissenschaft 87/I, II), Munich 2008.
Seelig 2007 Lorenz Seelig, Zwischen Handwerk und Bildkünsten in Silber und Gold - Goldschmiedekunst, in Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, t. 4, Spätgotik und Renaissance, édité par Katharina Krause, Munich / Berlin e. a. 2007, pp. 492-523.

Seelig 2011 Lorenz Seelig, Goldschmiedekunst und Bildkünste in Renaissance und Barock, in Dresde / Munich 2011, pp. 12-19.

Seling 1980 Helmut Seling, Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529-1868, 3 tomes, München 1980, supplément, Munich 1994.

Smith 2007 Pamela H. Smith, In a sixteenth-century goldsmith's workshop, in Lissa Roberts, Simon Schaffer et Peter Dear (éd.), The mindful hand. Inquiry and invention from the late Renaissance to early industrialization, Amsterdam 2007, pp. 33-57.

Söll-Tauchert 2011 Sabine Söll-Tauchert, « ein ansehenlicher Schatz von allerley alten Müntzen, Kunst vnd Rariteten ». Das Amerbach-Kabinett, in Die grosse Kunstkammer. Bürgerliche Sammler und Sammlungen in Basel, Bâle 2011, pp. 41-58.

Spenlé 2014 Virginie Spenlé, Wenzel Jamnitzer's Mortar : Life Casting and Court Experimentalism in the 16th Century, in Collecting Nature, édité par Andrea Gáldy et Sylvia Heudecker, Cambridge 2014, pp. 37-56.

Spicer 2014 Joaneath Ann Spicer, The adaptation of Arias Montano's emblem book *David* ... (1575) for an extraordinary table-cabinet by Peter Opel in the Walters Art Museum, in The Journal of the Walters Art Museum 72, 2014, pp. 55-78.

Steingräber 1966 Erich Steingräber, Der Goldschmied. Vom alten Handwerk der Gold - und Silberarbeiter (Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg zur deutschen Kunst - und Kulturgeschichte 27), Munich 1966.

Tebbe 2007 Karin Tebbe, Nürnberger Goldschmiedekunst - Formtypen und stilistische Entwicklung, in Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. II, pp. 120-204.

Weber 1975 Ingrid Weber, Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten 1500-1650, 2 tomes, Munich 1975.

Weihrauch 1965 Hans R. Weihrauch, Italienische Bronzen als Vorbilder deutscher Goldschmiedekunst, in Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller zum 19. April 1965, Munich 1965, pp. 263-280.

Weinhold, Farbe, 2011 Ulrike Weinhold, Farbe für das Silber - Emaildekore, in Dresde / Munich 2011, pp. 121-127.

Weinhold, Mit Stichel, 2011 Ulrike Weinhold, Mit Stichel und Punze - Die Kunst der Silberstecher, in Dresde / Munich 2011, pp. 145-151.

Augsbourg 1980 Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock, Zeughaus und Rathaus Augsburg, t. 1, 2, Augsbourg 1980, t. 3, contributions, Augsbourg 1981.

Bâle 1991 Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett. Die Objekte im Historischen Museum Basel, rédigé par Elisabeth Landolt et Felix Ackermann, Kunstmuseum Basel, Bâle 1991.

Berlin / Ratisbonne 1988 Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik, édité par Hans Mielke, Kupferstichkabinett Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz et Museen der Stadt Regensburg, Berlin 1988.

Dresde / Munich 2011 Die Faszination des Sammelns. Meisterwerke der Goldschmiedekunst aus der Sammlung Rudolf-August Oetker, édité par Monika Bachtler, Dirk Syndram et Ulrike Weinhold, Grünes Gewölbe, Dresden et Bayerisches Nationalmuseum München, Munich 2011.

Francfort-sur-le-Main 2013 Dürer. Kunst - Künstler - Kontext, édité par Jochen Sander, Städel Museum Frankfurt am Main, Francfort-sur-le-Main 2013.

Munich 1989 Modell und Ausführung in der Metallkunst, rédigé par Lorenz Seelig, Barbara Hardtwig et Peter Volk, Bayerisches Nationalmuseum München (Bayerisches Nationalmuseum Bildführer 15), Munich 1989.

Munich 2002 Der Mohrenkopfpokal von Christoph Jamnitzer, édité par Renate Eikelmann, Bayerisches Nationalmuseum München, Munich 2002.

Nuremberg 1985 Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700. Goldschmiedearbeiten - Entwürfe, Modelle, Medaillen, Ornamentstiche, Schmuck, Porträts, édité par Gerhard Bott, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Munich 1985.

Nuremberg 2014 Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg, édité par Thomas Schauerte et Manuel Teget-Welz, Albrecht-Dürer-Haus, Stadtmuseum Fembohaus, Tucherschloss Nürnberg (Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg 7), Petersberg 2014.

CATALOGUE

INITIALES DES AUTEURS

AS : Annette Schommers
CK : Christine Kitzlinger
DS : Dirk Syndram
JK : Jutta Rappel
MB : Monika Bachtler
TR : Thomas Richter
WK : Wolfram Koeppe
UW : Ulrike Weinhold

1. *Coupe en placage d'ivoire* (*Coupe Harsdorf*)
Abraham Jamnitzer, Nuremberg, vers 1580-1591

POINÇON DE MAÎTRE : «AI» au-dessus d'un masque de lion dans l'écusson (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 397)
POINÇON DE VILLE : «N» en rond (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 8)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, gravé à l'eaux-forte, gravé, doré, émail, ivoire, bois peint, pierres de couleur
H. 71 cm
PROV. : Lazarus Harsdorf (1537-1598) • Famille von Harsdorf, Nuremberg, jusqu'en 1906 • Collection Eugen Gutmann, Berlin
BIBL. : Bachtler 1986, pp. 30-32, no. 6 • Münster 2003, pp. 34-36, no. 14 (et al.) • Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 397.03, t. 1/2, fig. 117

A L'INSTAR d'une statuette de Daphné, du musée de la Voûte verte de Dresde,[1] la coupe Harsdorf est une des œuvres majeures d'Abraham Jamnitzer. Né en 1555, il est le fils de Wenzel Jamnitzer, maître incontesté du maniérisme allemand, orfèvre et théoricien d'art légendaire. Une inscription travaillée au repoussé et appliquée à l'intérieur du couvercle évoque un ancêtre du commanditaire et ses deux épouses à l'époque des origines de la ville impériale franconienne : «*Hainrich Harsdöffer hett zu Ehewirtinen, die erste ein Ströblin von Atzelberg, die ander eine von Egloffstein im 1330 Jar*».[2] De composition compartimentée faisant référence à l'architecture et de taille imposante, la coupe semble un monument *en miniature*. Œuvre purement ostentatoire, elle ne fut utilisée que lors d'événements très particuliers. Ainsi observe-t-on trois éléphants de guerre aux oreilles déployées, porteurs de tourelles en poivrières.[3] Les chabraques[4] de leurs selles sont décorées de blasons, peints en émail coloré, appartenant aux familles de patriciens nurembergeois telles que les Steinberger, Meichsner, Siegersdorf, Pirckheimer, Schuler, Gartner, Holzschuher et autre Welser ou Reichel.

Les éléphants soutiennent un socle rond et bombé portant un piédestal qui s'amincit, de manière à former une tige constituée de trois personnages allégoriques coulés.[5] Le corps en ivoire sans ornements épouse la forme légèrement conique de la défense d'éléphant. Il repose sur une double frise moulurée et décorée en argent doré. Comme dans un jeu d'équilibriste, les pachydermes hissent l'ensemble de l'étonnante composition, qui culmine en un couvercle foisonnant de détails donnant naissance à une « forteresse chimérique ». Le modèle de château fort sculpté en bois et partiellement peint illustre un « ganerbinat ».[6]

1. Inv. no. IV 260. Rappel / Weinhold 2007, p. 18.
2. Le mariage entre deux membres de l'ordre de la chevalerie et du patriciat allemand renseigne sur l'influence de cette famille, qui obtint le doit civique à Nuremberg entre 1377 et 1380. D'après les sources actuelles, les Harsdorf entrèrent au Conseil de la ville en 1450, cf. Imhoff 1984, p. 390. La commande viendrait probablement de Lazarus Harsdorf, p. Mun 2003, p. 34 (Monika Bachtler).
Citation traduite de l'ancien allemand vers le français dans l'esprit, partiellement ou en totalité : «*Hainrich Harsdöffer eut pour épouse, une représentante de la famille von Ströblin von Atzelberg, alors qu'en 1330 son autre épouse était de la famille von Egloffstein*».
3. La forme des éléphants provient clairement de bronzes et de dessins cisalpins, cf. New York 1985, p. 44, no. 26.
4. Tapis de selle.
5. Pour les figures de la tige, voir Münster 2003, p. 36.
6. Dans l'ancien droit allemand des successions, un ganerbinat était un bien familial (le plus souvent une propriété foncière), possédé en main commune par ses cohéritiers.





Il présente un grand nombre de tours et quelques donjons érigés sur une base qui s'apparente à une pierre (« *Handstein* »). La fine couronne (« *Krönlein* ») rappelle un diadème encerclant ici l'enceinte en guise de protection. De ce crénelage de fleurons et de feuillages surgissent des créatures mythologiques fabuleuses, ou encore des « sauvages » munis de boucliers et de massues stylisées. Dotés de pouvoirs extraordinaires, ils apparaissaient comme les figures allégoriques de la mine.[7]

Monument à la mémoire d'une dynastie, cette coupe est un des exemples les plus anciens de ce qu'il convient d'appeler, entre 1570 et 1630, la « Renaissance de Dürer », ou encore le début de la période néo-gothique à Nuremberg [cf. cat. 2]. Le blason des Harsdorf – « sur une triple colline d'or, une tour d'argent sans porte avec trois meurtrières » – apposé sur cette œuvre ostentatoire[8] renforce encore la prétention patricienne. Pour légitimer l'origine de sa prospérité, la famille Harsdorf, enrichie par le commerce lointain et la mine, si essentielle pour le centre métallurgique qu'était Nuremberg, recourt à ces éléments héraldiques « probants ». Ce récipient à boire se situe dans la continuité de coupes et gobelets traduisant un style gothique tardif, au décor inspiré de fortifications civiles, dont seulement peu d'exemples sont conservés aujourd'hui. On compte parmi eux quelques créations dotées de pieds sculptés, interprétés de manière architecturale, et coiffés de couvercles peuplés de modèles de châteaux forts,[9] telle la célèbre « corne d'Oldenburg » du château Rosenborg, ou encore une coupe couverte de la Collection Schroder.[10] Jusqu'en 1945 se trouvait dans la collection d'argenterie du conseil de Lunebourg une « grande dent d'ivoire » sertie dans une composition datant de 1486, dont les pieds, conçus comme des piliers gothiques reposaient également sur des éléphants.[11] Le modèle miniature de château fort de la coupe Harsdorf reste toutefois fidèle à l'esprit de la tour individuelle, symbole héraldique de la famille. L'ensemble d'édifices aux tours multiples et de hauteurs différentes fait allusion à un avenir radieux pour la dynastie et ses nombreux descendants. La forteresse trône sur un fond de collines noircies par les minerais, à l'origine même de la prospérité de la famille. Cet objet exprime certainement l'espoir de la famille d'accéder socialement à d'autres distinctions encore, puisque seule la haute noblesse pouvait posséder de vastes forteresses.[12]

7. Müller / Wunderlich 1999.
8. Appuhn 1989, t. II, tab. 205.
9. Par exemple de la collégiale à Tongern, cf. Fritz 1986.
10. Hernmarck 1978, p. 113 sq. et fig. 205 et New York 1983, pp. 36-38, no. 4. Abraham Jamnitzer : conçut également un encensoir en forme de château fort. Appartenant autrefois au cabinet des curiosités de Bade, il se trouve aujourd'hui au musée régional de Bade à Karlsruhe (Hanau ; Ingolstadt / Nuremberg 1987, p. 31, fig. 29).
11. Bursche 1990, p. 54 sq., no. 3 (l'objet est considéré comme disparu). La forme des deux éléphants est clairement dérivée d'un dessin de Martin Seegauer de 1485.
12. Cf. Münster 2003, pp. 34-36, no. 14. Monika Bachtler renvoie au fait que le patriciat comme la noblesse avait accès à la possession d'un fief mais ne pouvait ni participer aux tournois ni faire du patronage. Ainsi la possession d'un château ou d'un château fort jouait un rôle majeur de mise en valeur sociale. Monika Bachtler renvoie à des documents d'origine très anciens.





Quelques rajouts qui n'affectent cependant pas l'apparence première,[13] ont été notés lors d'une restauration récente. Des travaux de repoussage déjà avancés et des décors esquissés furent découverts sur la coupe plaquée d'ivoire. Une modification, qui pourrait dépendre de l'acquisition de l'ivoire, a dû être effectuée ici en accord étroit avec le commanditaire. Ce matériau exotique, d'autant plus précieux qu'il venait de très loin, prouve par ailleurs la position des Hardorf en tant que négociants dans le domaine du commerce lointain. Le cylindre issu de cette matière naturelle est laissé complètement lisse, et contraste avec le support en métal précieux couvert d'ornements, d'esprit maniériste. Cependant l'association de l'ivoire et de l'éléphant dans un récipient à boire commandé par le patriciat, demeure étonnante. L'animal gigantesque symbolise la force, l'intelligence et le caractère magnanime (*magnanimitas*) de la souveraineté. Au XVIe siècle les animaux jouent un rôle important lors des fêtes de cour ou des cérémonies princières, en particulier les éléphants-tours que l'on retrouve dans des modèles célèbres d'orfèvrerie. L'exemple le plus connu était l'éléphant nommé Hanno ou Annone, un cadeau du roi Manuel Ier du Portugal au Pape Léon X en 1514. Le doux géant fut vénéré à Rome comme une légende vivante. Il demeurait entre la Basilique St-Pierre et le palais du Vatican et mourut malheureusement deux ans plus tard.[14]

Il est à noter que George Frederick Kunz mentionne le nom, dans son précis sur l'ivoire de 1916, d'un certain « Harsdorf », « amateur de sculpture [d'ivoire] » et « conseiller municipal de Nuremberg ».[15]

WK

13. Comme l'ont révélées des restaurations récentes, le montage de l'intérieur de la tige fut renouvelé au XIXe siècle. Il s'agit, pour sa partie figurative, d'une réplique plus tardive basée sur le modèle d'origine. La composition faite de cintres se croisant sur eux-mêmes en fil d'argent torsadé et d'un cimier relevé correspond à un rajout du XXe siècle, enlevé pour la préparation de l'exposition.

14. Bedini 1998 ; Jordan Gschwend 2010.

15. Kunz 1916, p. 500.



2. *Coupe à godrons et bosselages* (*Coupe Löffelholtz*)

Hans Kellner, Nuremberg, vers 1593-1602

POINÇON DE MAÎTRE : Sceptre dans l'écusson (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 422)
POINÇON DE VILLE : « N » en rond (Nüremberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 11)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, doré, peint à froid
H. 31 cm
BIBL. : Sotheby's, Londres, 26 avril 1937, no. 227, planche XXXVI • Münster 2003, p. 40 sq., no. 18 • Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 422.10, t. I/2, fig. 329, t. II, fig. 70

LE relief du récipient à boire paraît simple et sans matérialité. Il évoque plutôt un ensemble aérien constitué de bulles de savon disposées en couches régulières, renvoyant la lumière de manière chatoyante. Il s'agit là d'un « tour de force » de l'art de l'orfèvrerie. C'est par sa grande habileté manuelle que le maître a obtenu de l'argent une ductilité maximale.

On ne peut concevoir plus grande maestria que celle qui allie harmonieusement ici ligne torsadée et dorure au feu soignée. L'effet grand angle du reflet de chaque bosse, qui – considéré séparément – fonctionne comme un miroir convexe,[1] reflète l'espace alentour par un jeu de démultiplication. Que la coupe serve à l'usage courant ou qu'elle soit simplement décorative, on ne peut résister à l'éclat resplendissant d'une telle œuvre d'apparat, magnifiée par l'éclairage vacillant donc « doué de vie » d'une lueur de chandelle. C'est autour des années 1600 que le raffinement de la technique du repoussé connut son apogée dans la ville impériale au bord de la rivière Pegnitz, avant que les orfèvres augsbourgeois n'en deviennent les maitres incontestés.

L'influence des formes d'un gothique tardif inventif est manifeste dans son aspect néo-gothique ; les dessins d'Albrecht Durer[2] l'annoncent déjà fortement. Thomas Eser a comparé les formes de godrons aux ogives entrelacées de voûtes gothiques, et a rapproché le contour d'une telle vaisselle en métal des motifs du plafond de la chapelle de la cour d'Ebrach, visible au Musée national germanique de Nuremberg.[3] L'intérieur du couvercle de cette coupe confirme les rapports étroits avec l'art ambitieux des voûtes de la fin du XVe siècle. Deux coupes très semblables de Kellner se trouvent au Musée des Arts et Métiers de Hambourg ainsi qu'au Musée régional de Bade à Karlsruhe. Elles arborent le même médaillon et présentent seulement quelques différences minimes de dimensions, de décoration ainsi qu'une simplification de l'ornementation du blason.[4] Ce dernier se réfère aux relations entretenues entre deux familles de patriciens de Nuremberg. Hélène Imhof fut mariée en 1581 à Johann Wilhelm Löffelholtz de Colberg.

Johann Wilhelm, appelé le « riche Löffelholtz », a commandé les coupes présentant la même forme, destinées peut-être à un service monumental de gobelets empilés également conservés dans la collection Oetker.

Ces œuvres étaient-elles destinées à ses quatre fils ? La question reste posée. Il est certain qu'après le décès du patricien en 1600, la médaille, accompagnée de la date 1601 et de la légende « IOHAN WILHELM LÖFFELHOLTZ AETA SVAE. 42 », a été insérée à sa mémoire sur chaque exemplaire. « Dans les familles de patriciens, la coutume voulait que l'on boive en mémoire d'un défunt, en utilisant la coupe destinée à cet usage ».[5]

WK

1. Les prises de vues modernes réalisées sous une cage à lumière ne sont pas soumises à l'effet en grand angle intégrant les reflets d'objets ou de personnes proches. Les reflets paraissent ainsi être des réflexions lumineuses artificielles, fait inconnu au XVIe siècle.
2. New York 1983, p. 40 ; Fritz 1986, p. 3320, fig. 1.
3. Eser 2007, p. 11, fig. 4.
4. Monika Bachtler réprésente les trois exemplaires (Bachtler 1986, p. 47 sq.).
5. Bachtler 1986, p. 46. Cela sous-entend qu'un quatrième exemplaire a disparu. Curieusement aucun exemple ne porte la numérotation que l'on attendrait pour un service. Il n'y a pas pu avoir confusion entre les coupes, du fait de leur conservation dans des endroits différents.



3. *Double coupe en forme de ruche*

Hans Kellner, Nuremberg, vers 1603-1609

POINÇON DE MAÎTRE : Sceptre dans l'écusson (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 422)
POINÇON DE VILLE : «N» en rond (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 12)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, gravé, scié, doré
H. 34,5 cm
PROV. : Collection Victor Rothschild Esq, Londres
BIBL. : Bachtler 1986, pp. 33-35, no. 7 • Munich 1989, p. 47, no. 14 • Münster 2003, p. 36 sq., no. 15 • Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 422.11, t. I/2, fig. 213

LA forme raffinée de cette coupe en fait une des créations les plus originales de l'orfèvrerie allemande, en particulier pour celles de Nuremberg, autour des années 1600. Cette œuvre situe Hans Kellner au rang des maîtres les plus talentueux de son époque. Il fit preuve d'un esprit particulièrement imaginatif pour réaliser la plupart de ses nombreux objets d'apparat, conservés dans les collections princières d'Europe, telle la Voûte verte et la collection d'argenterie de Kassel.

Quant à l'œuvre qui nous intéresse, il transposa une ruche, normalement constituée de paille, matériau éphémère par définition, en une coupe insolite, en argent doré. Le pied, considéré jusqu'à nos jours comme la représentation d'un paysan ou d'un bûcheron, repose sur une base ronde bombée, décorée de rinceaux repoussés (*«Schweifwerk»*)[1] et de grappes de fruits. Le modèle en bois de poirier, ayant servi à la figure faisant ici office de tige, est conservé au Musée National de Bavière.[2] L'homme barbu, vêtu du costume qui sied à sa fonction, s'appuie du bras gauche sur une grande hache, et serre de la main droite une souche de bois noueux. Il semble tenir aisément en équilibre au dessus de lui une ruche surdimensionnée. La partie ronde faisant office de couvercle constitue une pièce indépendante, ce qui permet de la poser, telle une petite coupe, sur son propre pied en forme de tronc. Cette pièce de vaisselle peut ainsi être assimilée à un *«doppelscheuer»*,[3] composé de deux gobelets de différents volumes. Des abeilles industrieuses ponctuent la paroi, et l'une d'elles, postée devant l'entrée, veille. Sous le pied de la coupe se trouve un blason aux armes de la famille patricienne Tucher, gravé des lettres «HBT», soit précisément les initiales de Herdegen IV Tucher. L'orfèvre, Hans Kellner, était bien connu des Tucher, puissante famille admise au gouvernement de la ville, et établie depuis longtemps à Nuremberg. En 1596, il fut chargé de décorer le «livre généalogique» de la famille Tucher, livre particulièrement précieux, du fait de sa magnifique reliure en argent.[4] Ulrike Weinhold a tout d'abord fait le lien entre notre coupe et le manoir des Tucher à Feucht, cité comme un «petit bien dédié à la cueillette de miel» (*«Zeidelgutlein»*), acquis en 1586 par Herdegen IV Tucher et agrandi entre 1591 et 1592. Feucht, non loin de Nuremberg, était connu comme un centre de production de miel. Weinhold a donc supposé à juste titre que l'objet représentait une coupe de bienvenue en lien avec la propriété.[5] Le miel était considéré

1. Ornementation de rinceaux caractéristique du maniérisme allemand.
2. Munich 1989, p. 14, no. 13 ; Münster 2003, p. 36, no. 15.
3. Ce terme n'a pas d'équivalent en français. Il s'agit de deux bols ventrus dotés d'une anse, utilisés du XIVe au XVIIe siècle. Ils pouvaient être rabattus sur leurs bordures respectives, de manière à ce qu'un gobelet serve de couvercle à l'autre.
4. Nuremberg 1985, p. 257 sq., no. 80 ; Hanau / Ingolstadt / Nuremberg 1987, p. 38, fig. 42.
5. Correspondance par mail du 6 avril 2011.







6. Mention «Lebkuchen» in Stadtlexikon Nürnberg 2000, p. 617f.

7. Christ 1805, p. 337; Droege 1984; mention «Zeidtwesen», in Stadtlexikon Nürnberg 2000, p. 1208.

comme un symbole de richesse et de douceur. On a souvent associé la ruche au personnage allégorique de la vertu d'espoir (*spes*) dont elle était l'attribut. Par ailleurs, le miel représentait à Nuremberg l'ingrédient indispensable pour l'élaboration des petits pains d'épices (« *Lebkuchen* »)[6] que l'on pouvait conserver très longtemps. Deux méthodes de production du miel existaient dans la forêt impériale, riche en abeilles : la technique traditionelle de la ruche-panier (« *Korbhaltung* »), et la méthode locale bien oubliée aujourd'hui de la ruche-tronc (« *Zeidlerei* »). Toute personne vivant dans la région de Nuremberg aurait reconnu en l'homme muni de cette hache de forme particulière, et de cette sacoche de cuir, non pas un bûcheron mais un « cueilleur de miel » (« *Zeidler* »). Une cavité, où pouvait nicher une colonie d'abeilles sauvages, était creusée à coups de hache dans les arbres.[7] A l'exception d'un orifice d'accès, la ruche restait fermée pour protéger l'essaim. Elle n'était ouverte qu'au printemps, au moment de la récolte de miel et de la précieuse cire. On ne prélevait alors qu'une quantité raisonnable, de manière à laisser aux abeilles la nourriture suffisante leur permettant de continuer à y poursuivre normalement dans leur activité. Sont donc réunies dans cette coupe, les deux méthodes de production de miel, connues dans le périmètre de la forêt impériale.

WK

4. *Coupe en forme de poulaine gothique*

Certainement Allemagne du Sud, vers 1600

POINÇON DE MAÎTRE SUR LE COUVERCLE : Branche fleurie en forme de trèfle et feuilles dans l'écusson[1]
POINÇON DE VILLE SUR LE COUVERCLE : « N » en rond (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. BZU13c ou BZU13d)
Re-poinçonnage français (R3, no. 6616)
TECHNIQUE : Cuir, gravé
MONTURE : Argent, repoussé, gravé, doré
H. 15 cm ; L. 21,8 cm
PROV. : Siegfried Krawosky • L. M. Loewenstein, Londres • F. A. Drey, Munich • Joseph Brummer, New York
BIBL. : Vente cat. Sotheby's New York avril 1949 • Vente cat. Christie's New York, octobre 1991, lot 68 • Münster 2003, p. 39, no. 17

LA poulaine de cuir brun noir repose sur quatre petits pieds boules en argent doré. Son ouverture ovale est cerclée d'une couronne de feuilles en argent doré et d'une large bordure de rinceaux gravés. L'extrémité de la chaussure, longue et légèrement recourbée, se termine par une pièce de vermeil en forme de dauphin dont la queue recourbée porte un grelot.

Au-dessus du coup-de-pied, le cuir est décoré d'une bande gaufrée de petites rosettes de lys entre deux rangées de points. La semelle, elle, présente des rosettes de lys à l'intérieur d'un motif de losanges. Un rabat avec un petit crochet en laiton appliqué à l'intérieur de la chaussure servait à l'époque de laçage décoratif.

On compte à ce jour environ une trentaine de récipients de ce type en forme de poulaine de cuir, de la fin du XVIe jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. Trois exemplaires de style très proche de celui-ci se trouvent au Musée National de Bavière de Munich,[2] une chaussure au Musée Nationale germanique de Nuremberg,[3] un récipient en forme de chaussure au Metropolitan Museum of Art (donation de J. Pierpont Morgan)[4] ainsi que trois exemplaires,[5] vendus aux enchères chez Christie's. S'agit-il ici de récipients se rapportant à la corporation des artisans cordonniers ? Aucune trace de blason ou de description ne le prouve.

Un récipient français en forme de poulaine de style gothique tardif, réalisé à partir d'ardoise dans un support en métal précieux et portant l'inscription « NE VEVLT AVLTRE »[6] (« *je n'en veux aucun autre* »), peut évoquer l'amitié ainsi que la symbolique de l'amour, ou encore, faire allusion à la charge érotique de la chaussure. Boire à même la chaussure de la mariée, dans le domaine de l'amour courtois, ou dans celui des coutumes liées au mariage, est attesté depuis toujours.[7]

L'ornementation de motifs de cuir découpé avec des têtes de putti, nous révèle que ce couvercle n'est pas celui d'origine. Il est surmonté d'un lion debout, tenant devant lui un blason, sur lequel on distingue les armoiries d'une famille (flèche avec un « S ») entre deux fleurs, le tout placé au-dessus de la représentation d'une poulaine.

AS

1. Il n'est pas aujourd'hui prouvé que le poinçon de maître sur le dormant du couvercle soit de Nuremberg ; le poinçon de ville ne se trouve pas sous cette forme dans la chronologie des poinçons de ville authentiques de Nuremberg du XVIe siècle, mais est attesté sur des objets discutables.
2. Inv. no. R1777, R1778, R1779. Voir Munich 1991, p. 262, no. 406 sq.
3. Inv. no. HG5690.
4. Inv. no. 17.190.608.ab. Voir Zrebiec 1989, p. 169 sq., fig. 5.
5. Vente cat. Christie's, Genève, 19 mai 1997, no. 185, avec l'indication de l'année 1567 ; ente cat. Christie's, Amsterdam, 13 octobre 1998, no. 100 ; vente cat. Christie's, Amsterdam, 1er juin 1999, no. 384.
6. Schonenwerd, Bally Schuhmuseum, voir Forrer 1942, p. 197 sq., planche XLVIII, cf. également le récipient en forme de chaussure avec une gravure représentant un couple sur une monture d'argent, Hayward 1976, p. 389, planche 524 et Schroder 1991, pp. 79, 85, no. 91.
7. Cf. Forrer 1942, pp. 198-200 et Zrebiec 1989, pp. 169-171.



5. *Vidrecome de la corporation des boulangers de seigle et de froment de Hambourg*

Frederich Frederichsen, Hambourg, vers 1660, mais avant 1664

POINÇON DE MAÎTRE : « FF » dans un écusson en forme de cœur (Schliemann 1985, t. 2, no. 206)
POINÇON DE VILLE : Château fort dans un écusson octogonal (Schliemann 1985, t. 2, no. 37)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, gravé, embouti, partiellement doré
H. 99 cm
PROV. : Collection J. Eduard Goldschmidt, Francfort-sur-le-Main.
BIBL. : Schliemann 1985, t. 2, p. 157 sq., no. 206/1, t.3, p. 89 sq., fig. 176-184 • Heitmann 1990, p.34 sq.

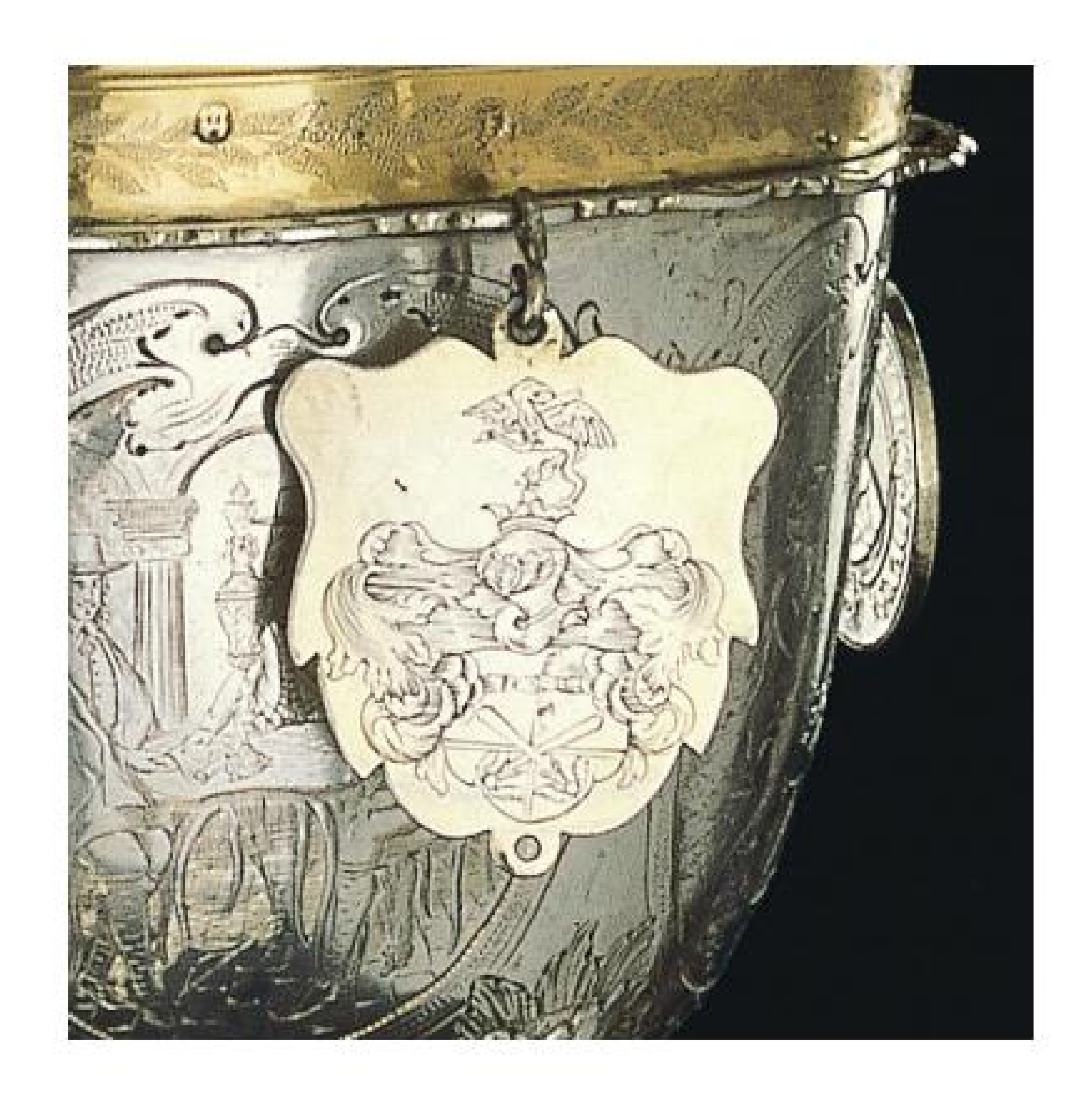
LA coupe de Hambourg, impressionnante par sa dimension, repose sur une base ronde ornée de rameaux fleuris traités au repoussé, elle-même placée sur trois petites figures de lions. Un putto assis sur un tronc d'arbre, tenant dans sa main gauche une palme, tient lieu de tige. Sa tête porte le corps puissant et piriforme de la coupe. La partie inférieure du corps est ceinte d'une couronne de feuilles traitées au repoussé, d'où se détachent des fleurs isolées se déployant sur la paroi. La partie supérieure présente six cartouches de forme ovale et sinueuse où figurent gravées, trois scènes de bacchanales avec putti : Mercure, dieu du commerce ; une allégorie de Hambourg, ville de la Hanse, représentant la figure d'Hammonia avec couronne crénelée, proue de bateau et gouvernail ; ainsi que la coupe elle-même. Cette dernière trône au centre d'une table, autour de laquelle trois maîtres de corporation assis sont occupés à l'exécution d'un acte cérémoniel.

Le motif de grosses fleurs baroques prédominant dans l'orfèvrerie de Hambourg entre 1660 et 1680, se poursuit sur le couvercle en des niveaux successifs. Deux lions debout viennent couronner la coupe. Ils tiennent un *brezel* auquel est suspendue une pièce de monnaie et au-dessus duquel se trouve un écusson et la statuette d'un porte-drapeau. Ces motifs expliquent la fonction même de coupe de bienvenue auprès des compagnons boulangers de Hambourg.[1] L'inscription gravée sur le cartouche réservé à cet effet cite le psaume 133 (« Sihe wie fein und lieblich ists, / Das Brüder einträchtig beyeinander / wohnen / Psalm CXXXIII »).[2] Sous ces lignes, on distingue trois hommes. Se présentant[3] au revers comme les trois « fondateurs », Henning Nolte, Pète et Jürgen Pape, ils dédient leur blason à la corporation des boulangers de seigle et de froment, cherchant ainsi à passer, eux aussi, à la postérité : « ANNO 1664 DEN 25 MARTIVS DEN WIR DREY SCHAFFERS /

1. Dans les villes d'une certaine importance, les compagnons disposaient de leurs propres règlements et organisations, dotés de moyens semblables à ceux des « corporations de maîtres ».
2. Citation traduite de l'ancien allemand vers le français dans l'esprit, partiellement ou en totalité : « Vois combien il est beau et doux, que des frères habitent ensemble en toute harmonie. Psaume CXXXIII ».
3. D'après le dictionnaire de bas allemand moyen, le terme « *Schafter* » désigne celui « qui a en charge l'organisation, la mise au point et l'approvisionnement d'une quelconque prestation (...), c'est celui en particulier qui à l'occasion de festivités, mariages, etc... invite, fait les réservations et gère également la caisse, qui finalement prend en charge toute l'organisation » : cf. Schiller / Lübben, t. IV, 1878, p. 38. Comme aucune indication concernant un lieu n'apparaît dans les inscriptions, il n'était jusqu'à présent pas absolument certain qu'il s'agisse de la coupe sur pied des compagnons boulangers de la ville hanséatique de Hambourg. Des recherches aux Archives nationales de Hambourg (*Staatsarchiv Hamburg*) menées par Andrea Bentschneider, Beyond History, ont pu cependant le confirmer. Henning Nolde, Peter Flor et Jürgen Pape ont pu être attestés en tant que boulangers à Hambourg dans les registres d'état civil ainsi que les registres paroissiaux et les registres de mariages. Voir Hamburg Staatsarchiv, Bürgerbücher Januar 1629. Oktober 1648 - Dezember 1663, p. 264 ; Januar 1664 - November 1684, pp. 8, 13, 50 ; Kirchenbuch St Jacobikirche, Trauungen 1610 et 1669 ainsi que Bestand 332-I I, Wedderegister, Heiraten 1630, p. 4 Heiraten 1629, p. 10.




DISE FAHN
HAT VEREHRT
AUF DEN WILKAHEN
Sihe wie fein und lieblich ist
Das Brüder Einträchtig beyeinander
Wohnen
Psalm CXXXIII



DIESES SCHILT DEN FASTBEC / KERGESELLEN ZV EHREN VNS ZVR GEDECHTNIS VEREHRET HENNING NOLTE / PETER FLOR / JVRGEN PAPE / HERR REGIRE ZV ALLEN ZEITEN / VNSER WANDEL AVF ERDEN / DAS WIR IA AVS GNADEN DER SELIGKEIT MÖGEN FAHIG WERDEN / VON GANTZEN BRÜDER / SCHAFT IST VNS ANGELO NACH DIESER ZEIT DIESES / SCHILT DIESER STEL NICHT [...] ».[4] Le terme «*Fastbäcker*» utilisé en Allemagne du Nord désignait des boulangers qui, à la différence des boulangers de pain blanc et de petits pains, avaient le droit de faire du pain de seigle ou du pain noir.

De fins anneaux brasés parcourent la coupe, dans sa partie basse, ainsi qu'au niveau du couvercle en dessous des lions et de sa bordure. Ils présentent 18 percements qui servaient à accrocher les écussons offerts par les membres de la corporation. Deux d'entre eux ont conservé les inscriptions des noms d'origine.[5] Les six ou sept pièces d'argent des XVIe et XVIIe siècles pourraient avoir été offertes également à l'origine.[6] Cependant pour des pièces ou médailles accrochées, il s'agit souvent de rajouts tardifs remplaçant les inscriptions perdues.

AS

4. Citation traduite de l'ancien allemand vers le français dans l'esprit, partiellement ou en totalité : «En l'an 1664 le 25 mars nous, les trois fondateurs, dédions ce blason à l'honneur des compagnons boulangers de seigle et de froment, qu'ils honorent notre mémoire, Henning Nolte, Peter lor, Jürgen Pape [...]».
5. Inscriptions sur les deux écussons accrochés : 1. «Dieses Bild / Vnd Schild / Der Ganzen Brvderschaft / Zv Ehren / Vnser Wikahm / Zvm Zieraht / Welches / Hinrich Lange / Verehret Hat» ; 2. «Hans lerg waldez / abra wieder Mei=/ ster des Lan=/ gen Schwez / von den / feller». Inscription sur le drapeau : avers : «DISE FAHN / HAT VEREHRT / AUF DEN WILKAHEN», envers : «VIVAT / JÜRGEN / LAUW / ANNO 1735». Inscription emboutie sur le couvercle : «P.T. Alte Johan Joachim Lesenberg».
6. Sept pièces en argent accrochées : 1. en dessous du brezel ; comté de Mansfeld-Eisleben, Johann Georg III, 1663-1710, 1/3 Taler 1671, Maître monnayeur Anton Bernhard Koburger : 2. sous le rebord du couvercle : électorat de Saxe, Johann Friedrich Ier et Georg 1534-1539, Guldengroschen 1537, Annaberg ; 3. sous la bordure inférieure du corps de la coupe : électorat de Saxe, Johann Friedrich Ier et Moritz, 1541-1547, Taler 1542, Buchholz ; 4. Ville de Lunebourg, 1/2 Reichstaler (16 Schilling) 1595, avec le titre de Rudolf II ; 5. Electorat de Saxe, Johann Friedrich Ier et Moritz, 1541-1547, Taler 1542, Freiberg ; 6. Archevêché de Brême. Georg, Duc de Braunschweig 1558-1566, Taler 1562 ; comté de Hohnstein, Ernst VII, 1580-1593, Ausbeutetaler 1582, Ellrich.

6. *Coupe en forme de tulipe*
Sigmund Bierfreund, Nuremberg, 1657

POINÇON DE MAÎTRE : «SBF» en forme de cœur (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 68)
POINÇON DE VILLE : «N» en rond (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 19)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, embouti, gravé, partiellement doré
H. 36,7 cm
PROV. : Collection Tete Böttiger, Göttingen
BIBL. : R3, no. 4227b • Tebbe 2004, p. 48 • Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 68.02, t. I/2, fig. 450

La coupe en forme de tulipe, réalisée par Sigmund Bierfreund à Nuremberg, appartient aux rares récipients en argent, dont des informations relatives à la fabrication, aux noms des commanditaires et destinataires, nous sont parvenues avec exactitude. Dans un cadre, soigneusement dessiné à l'intérieur du couvercle, se trouve la dédicace suivante : *« 1657 / Diß Herr Carl sol sein zugleich / Als ein Denckmal uns und Euch / Euch, daß Ihr uns unterwiesen / Wie der Feind mit heissem Bley / Und mit groben rauchwerck sey / Auf Müsqueten zu begrüssen / Uns ; daß für die müh und fleiß / Wir Euch wissen Danck und Preis / Braucht es offt mit liebe gästen / Und gedenckt an uns im besten / H. J. Weichtmann ».*[1]

Il semblerait donc que la coupe servît de cadeau au maître d'artillerie Hans Carl. Nommé par le conseil de la ville de Nuremberg, et en fonction de 1631 à 1665, il fêta son soixante-dixième anniversaire en 1657.[2] La vaisselle à boire en forme de tulipe, motif très à la mode à l'époque, rappelle le modèle de la coupe dite d'arbalétrier. Celle-ci servait de vidrecome[3] auprès des guildes ou confréries d'arbalétriers, rétablies à la fin de la guerre de Trente Ans. Elle pouvait également être remise comme récompense lors de concours de tir. Cependant, sur la pièce présentée ici, l'inscription ainsi que l'iconographie, renvoient à un autre contexte de création. On remarque en effet la double présence d'un mousquetaire. Ce motif clairement identifiable, se retrouve d'une part sur le couvercle, d'autre part au niveau du pied. Si la coupe de corporation du maître IB du Musée national germanique de Nuremberg, datée des années entre 1642 et 1654, est également coiffée d'un fantassin en parade, ce dernier est quant à lui en civil.[4] En revanche, le cavalier de notre coupe en forme de tulipe, est armé pour le combat. En position de tir, il est présenté visant au moyen d'une carabine à rouet. Le soldat qui fait office de tige, est lui vêtu d'un costume à la mode et d'un chapeau plat empanaché indiquant son rang. Appuyé nonchalamment sur une canne, son allure pourrait être une référence au destinataire de la coupe. Cette coupe au décor martial, réalisée peu de temps après la guerre de Trente Ans, représenterait donc un cadeau destiné à un officier méritant de la Garde de la ville de Nuremberg, officier qui avait certainement assuré la sécurité de la population lors des temps troublés des dernières années de la guerre.

DS

1. Citation traduite de l'ancien allemand vers le français dans l'esprit, partiellement ou en totalité : «1657 / Ceci Sieur Carl doit être à la fois / un monument entre nous et vous / vous pour le fait que vous nous ayez enseigné / comment accueillir au mousquet / nous / l'ennemi avec du plomb chaud et (...); pour la peine et la vaillance / vous adressons remerciements et prix / qu'il serve souvent avec de chers invités / et vous rappelant à nous dans les meilleures pensées / H. J. Weichtmann».
2. Tebbe 2004, p. 48.
3. Récipient à boire utilisé pour souhaiter la bienvenue, appelé également «Hanap de bienvenue».
4. Siegel-Weiß 1992, p. 58 sq. (avec fig. 42), p. 2871, no. 190.



7. *Coupe couverte commémorant la bataille de Vienne*
Matthäus Schmidt, Augsbourg, peu après 1683

POINÇON DE MAÎTRE : « MS » en diagonale (Seling 2007, no. 1621 sq.)
POINÇON DE VILLE : Pyr (Seling 2007, no. 800)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, embouti, partiellement doré, émail
H. 39 cm
BIBL. : Bachtler 2001, pp. 75-88 • Münster 2003, p. 135 sq., no. 80

LES prouesses techniques et artistiques que déploit l'orfèvre augsbourgeois Matthaus Schmidt ainsi que l'iconographie de cette coupe couverte font d'elle une œuvre remarquable. En effet, l'évocation directe d'une des batailles les plus spectaculaires du XVII[e] siècle, la place au rang de monument célébrant la victoire. Toutes les parties de la coupe contribuent à glorifier le triomphe du catholicisme grâce à l'action menée par l'empereur Léopold 1[er] sur les Ottomans, le 11 septembre 1683 devant les portes de Vienne.

Sur le socle en forme de cloche sont visibles trois bandes de tissus repoussées. Se détachant sur un fond blanc argent, elles ressemblent à des tentes déployées auprès desquelles on distingue des trophées et un coffre au trésor. La tige, elle, se scinde en deux guerriers ottomans à genoux, ligotés dos à dos, entre lesquels s'entassent les armes d'un butin. Sur leurs épaules, un dromadaire aux sacoches ouvertes et richement garnies, symbolise l'ennemi. Il repose sur un large croissant de lune, fixé comme une parure aux fronts des guerriers. La partie basse du corps de la coupe est couverte d'un décor de vigoureuses feuilles d'acanthe. Enfin, au dessus d'une bande de laurier, se déploient avec finesse et virtuosité, les événements dramatiques de la bataille jusqu'à la libération de la ville.

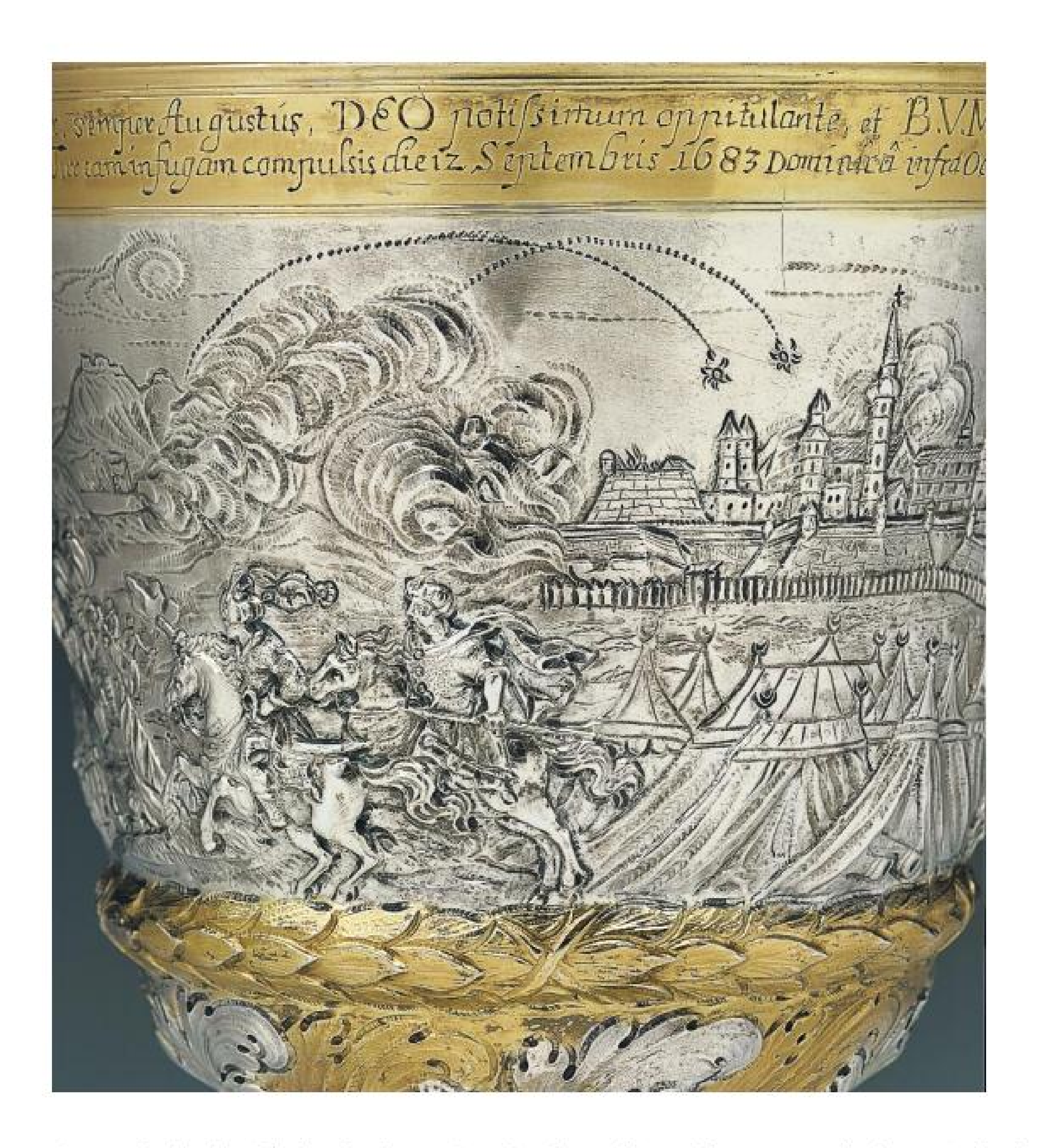
Depuis le 14 juillet 1683, sous la domination du grand vizir Kara Mustafa, une armée ottomane avait assiégé massivement la capitale des Habsbourg. Vienne était sur le point d'être conquise, lorsque l'armée de libération, commandée par une alliance de six chefs militaires, rejoignit les positions des assiégeants ottomans et leur campement. Comme pour une peinture de bataille, le maître orfèvre devait condenser, dans une seule et même vue, les moments importants ainsi que les scènes dramatiques du déroulement de la bataille – une tâche qu'il résolut en jouant du relief sur l'ensemble du corps de la coupe. Pour cela, il s'inspira d'une vue de Vienne et une gravure de la bataille.[1] Il les associa en une composition d'une grande originalité et exactitude topographique. Il suffit de tourner la coupe pour suivre ces événements captivants : l'armée ottomane assaillant violemment la forteresse de Vienne, puis les troupes de l'alliance chrétienne attaquant à son insu la cavalerie turque, cette dernière prenant la fuite et vidant le campement de ses hommes, avec au premier plan la tente du grand vizir.

Sous la bordure supérieure de la coupe sont gravées deux lignes en latin. Elles commencent juste au-dessus de la tour de la cathédrale St-Étienne et énoncent : « Contra Ottomanicam Lunam, Rebellium fomentis in exidium Orbis Christiani excitam, LEOPOLDUS i. Rom. Imper, semper Augustus, DEO potissimum oppitulante et B. V. MARIA patrocinante

1. Bachtler 2001, p. 87.







Serenissimis Christianis ». Sur la deuxième ligne est écrit : « Principibus suppetias ferentibus triumphavid feliciter : Viennam et orbem Christianum in libertatem vindicavit, 200 000 Turcam in fugam compulsis die 12 Septembris 1683 Dominica infra Octavam Nativit B.V.M. quae est pulchra ut luna electa ut sol ».

Le caractère monumental et triomphal de la coupe en argent, faisant l'éloge de l'empereur – empereur qui n'a pas même participé à la bataille –, est perceptible dans cette inscription et se précise encore dans le couvercle commémoratif. Six médaillons en émail ornent son rebord ondulé de blasons des chefs d'armées princières, entre lesquels se logent des symboles militaires.[2]

Sur la courbure du couvercle se trouvent, entre les armes du butin turc, les portraits de trois princes très proches de l'empereur, Jan Sobieski, roi de Pologne, le prince-électeur Max Emanuel de Bavière et le duc Charles V de Lorraine et de Bar.[3] Sur le pommeau s'élève dans un décor doré, la figure de l'empereur, coiffé d'une couronne de laurier. Leopold, vainqueur des ottomans, se tient debout tel un Jupiter chrétien, tenant dans sa main droite la croix de triomphe du Christ, et dans la gauche le globe crucifère, symbole du monde chrétien (l'orbe). L'aigle à ses pieds devait à l'origine tenir également un symbole dans chacune de ses serres.

Matthaus Schmidt n'était pas un orfèvre specialisé dans un domaine particulier. Son œuvre connue jusqu'à ce jour comprend des objets très divers. Cependant, une autre coupe traitant du même thème a été conservée. Celle-ci légèrement modifiée, ne possède toutefois aujourd'hui plus de couvercle.[4]

DS

2. Un des blasons fait défaut ; sont conservés ceux du prince-électeur de Saxe, du prince-électeur de Bavière, du roi de Pologne, du Duc de Lorraine ainsi que d'un blason non identifiable et rajouté certainement plus tard.
3. Bachtler 2001, p. 82.
4. Bachtler 2001, p. 84.

8-9. *Gobelets à la jeune fille*

A GAUCHE : Melchior Bair, Augsbourg, vers 1576-1586

POINÇON DE MAÎTRE : «MB» lié en rond (Seling 2007, no. 895)
POINÇON DE VILLE : Pyr (Seling 2007, no. 70)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, embouti, gravé, partiellement doré
H. 25,5 cm
BIBL. : Vente cat. Neumeister, Munich 21/22 mai 1980, no. 449 • Bachtler 1986, p. 170, no. 75 • Münster 2003, pp. 47 et 49, no. 25 • Seling 2007, no. 895c

A DROITE : Nicolaus I Emmerling, Nuremberg, vers 1593 -1602

POINÇON DE MAÎTRE : «NE» dans un écusson à bord dentelé (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 206)
POINÇON DE VILLE : «N» en rond (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 11b)
Argent, repoussé, coulé, ciselé, embouti, doré
H. 20 cm
PROV. : Collection Karl Thewalt, Cologne
BIBL. : Vente cat. Math. Lempertz, livres et antiquités, Cologne, 4-14 novembre 1903 (Collection Karl Thewalt), no. 815 • Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 206.09

ON voit apparaître les premiers gobelets dits « aux jeunes filles », lors du dernier quart du XVIe siècle. Utilisés certainement comme «*Sturzbecher*» (gobelet sans pied), principalement lors de fêtes de mariage, ils contribuaient ainsi au divertissement des invités. La composante érotique était indéniable au moment où, sous les yeux de tous, le fiancé devait boire dans la la jupe de la dame. Son costume suit la mode espagnole du temps : une robe très ajustée, aux épaulettes marquées, dont le vertugadin est en forme de cloche, une fraise ainsi que de longs et lourds colliers. Jost Amman en présente les variations régionales dans son livre de 1586 sur les traditions féminimes («*Frauentrachtenbuch*»).[1] Sur l'exemplaire de Nuremberg, la dame tient le gobelet le plus petit en équilibre au dessus de sa tête au moyen de deux volutes, et sa robe s'ouvrant sur le devant, révèle une bordure aux décors raffinés. L'exemplaire d'Augsbourg diffère du gobelet à jeune fille de Nuremberg. En effet, sur cet exemplaire réalisé un peu plus tôt, le crochet, auquel le gobelet est suspendu afin de pivoter, est attaché à même la coiffe de la jeune fille, si bien que ses mouvements semblent avoir plus d'aisance. Elle tient un gant de sa main gauche. L'objet retenu par sa main droite a disparu aujourd'hui. Il s'agissait peut être d'un bouquet de fleurs[2] ou d'un éventail. Comme nous le savons par d'autres exemples, cet ornement fixé par la technique de filetage, pouvait être, remplacé rapidement afin de s'adapter à chaque jeune fille.

Le modèle d'Augsbourg présente également une différence en ce qui concerne la ciselure. Elle y est moins profonde, alors que sur le décor du récipient à boire de Nuremberg, elle semble plus marquée.

UW

1. Amman 1586 (1972). Cf. en particulier «*Augspurger Jungfraw*» (planche 27).
2. Cf. un gobelet réalisé autour des années 1593-1602 à Nuremberg par Abraham Tittecke (Nuremberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 891.04, t. I/2, fig. 160) ; Heitmann 1994, no. 9.



10-11. *Gobelets au moulin à vent*

A GAUCHE : probablement Maître Ottenhußer, Ulm, vers 1580-1590

POINÇON DE MAÎTRE : Bras levé avec un marteau, en rond (Häberle 1934, p. 25, no. 36)
POINÇON DE VILLE : Écusson divisé horizontalement (R3, no. 4730)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, gravé, largement doré
H. 24,5 cm
BIBL. : Bachtler 1986, p. 172 sq., no. 76

A DROITE : Harmen Brunsvelt, Leeuwarden, vers 1620

POINÇON DE MAÎTRE : «HB» lié dans l'écusson (Voet 1932, pp. 31 et 141, no. 4)
POINÇON DE VILLE : Lion se redressant dans l'écusson (Voet 1963, p. 15, no. 2)
LETTRE ANNALE : «L» dans l'écusson
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, embouti, gravé, en grande partie doré
H. 24 cm
BIBL. : Vente cat. Christie's Genève, 27 avril 1976, no. 73 et planche 20 • Bachtler 1986, p. 80 sq., no. 80 • Münster 2003, p. 48 sq., no. 26

A L'INSTAR des gobelets « à la jeune fille » [cf. cat. 8 et 9], les gobelets au moulin à vent font partie de la typologie des récipients sans pieds appelés en allemand «*Sturzbecher*», qui, ne pouvant être posés qu'à l'envers, étaient donc vidés d'un seul trait. Sans surprise, cet amusant récipient (du type dit en allemand «*Scherzgefäss*») trouve sans surprise son origine aux Pays-Bas, patrie des moulins à vent.[1] Cependant, ces récipients du dernier quart du XVIe siècle ont joui d'une popularité allant bien au delà de leurs frontières notamment dans les pays de langue allemande, en particulier auprès de la bourgeoisie et des cours princières jusqu'aux environs de 1650 ; ils étaient alors volontiers offerts pour de grandes occasions.[2]

Ces gobelets racontent généralement avec truculence l'arrivée d'un paysan, sac de céréales sur l'épaule, accédant par une échelle ou une passerelle au moulin à pignon, où le meunier l'attend devant la porte, ou le guette d'une fenêtre. La petite pipette rappelle la queue de moulin, c'est à dire le timon grâce auquel on pouvait orienter les voiles. Le modèle de Leeuwarden représente une petite bâtisse de planches et de bois aux pignons décorés et aux toitures de tuiles ciselées avec nombre de détails, tandis que le maître d'Ulm décrit une construction maçonnée au toit surmonté d'un hibou.[3] L'oiseau servant aussi d'appeau, il est peut-être mis en relation avec la scène de chasse figurant sur le corps de la coupe. Celle-ci n'est visible du buveur qu'au moment de boire. La représentation tumultueuse d'une chasse au lièvre dans un paysage de collines, est fortement inspirée des eaux-fortes répondant à une composition en frise de Jost Amman,[4] peintre et graveur actif dès 1561 à Nuremberg. Dans le cas de l'autre gobelet à moulin à vent, le corps de la coupe a la forme d'une cloche parsemée de rinceaux minutieusement ciselés et se détachant sur un fond mat.

UW

1. Cf. également les huit gobelets au moulin à vent d'Anvers : Anvers 1988/89, t. I, pp. 117-119, no. 70-73 et 73, t. II, p. 56, no. 10 et 11, p. 70, no. 30.
2. Cf. Munich 1994a, p. 172 (Eckehard Schmidberger). Un gobelet au moulin à vent est déjà référencé dans le cabinet de Dresde en 1587. Inventar der Schatzkammer 1586/87, vol. 871 : «*I vorgulter Becher mit einer Windtmuhl*».
3. Dans le cas de la coupe au moulin à vent d'Ulm, il s'agit certainement de la seule œuvre connue de l'orfèvre Ottenhußer, qui apparaît sur le blason un marteau dans une main.
4. Hollstein 2001, pp. 139-141, no. 143 (Hasenjagd).



12-13. *Chope en forme de lanterne*

A GAUCHE : probablement Landshut, vers 1580-1600

POINÇON DE MAÎTRE : Fleur de lys en rond (R3, no. 1472, attribution par erreur à la ville de Bützow)
POINÇON DE VILLE : Un casque de chevalier
Re-poinçonnage autrichien (R3, no. 7890)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, gravé, embouti, doré
H. 16 cm (sans anneau)
BIBL. : Vente cat. Weinmüller, Munich, 23-30 septembre et 1er octobre 1965, no. 402 • Fritz 1985, p. 2334, fig. 2 et 2a

A DROITE : Esaias zur Linden, Nuremberg, vers 1632

POINÇON DE MAÎTRE : Tilleul (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 527b)
POINÇON DE VILLE : «N» en rond (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 15a)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, gravé, embouti, partiellement doré
H. (sans fixation) 15 cm
BIBL. : Vente cat. Sotheby's, Londres, 9 novembre 2000, no. 244 • Münster 2003, p. 144 sq., no. 87 • Nürnberger Goldschmiedekunst - 2007, t. I/1, p. 258

A LA différence des coupes en forme de nef, qui comptent parmi les récipients à boire les plus prisés de l'orfèvrerie allemande, peu d'exemples de chopes lanternes ont été conservés.[1] Reprenant le modèle historique de la lanterne « sourde »,[2] elles sont dotées d'une poignée tout comme d'un grand anneau. A l'arrière du rabat du couvercle, verrouillé d'un crochet, se cache une inscription gravée précisant leur usage au moment des adieux. Dans le cas de la chope de Landshut, le texte est écrit à la première personne du singulier, apostrophant par là même celui qui s'apprête à boire avec excès : «DIE • FÏSTER • LATER- BÏ • ICH • GENANT • / MAN-CHEM-SCHLVCKER-WOL-BEKANT-/ DER SICZË-THVT • BIS MITTERNACHT • / DAS • HEÏGEH- ER • GAR • NIT • BTRACHT • / IE • MER • ER • LEVCHT • MIT • DISEM • LIECHT • / IE • WENIGER • ER • DARVON • GESICHT • / VND • WIHD • DARMIT • SO • GAR • VERB -LENT • / DAS • ER • ZV • LECZT • SCHIER • NIEMAT • KËT • / DRVMB • RAT • ICH • DIR • WILTVS • VERSTEH- / SO • SOLTV • BEI • DEM • TAG • HAIMGEHN • / DA • SCHEÏT • DIE • SÔ- VND • IST • FEÏ • LICHT • / SO • DARFSTV-KEINER-LATER-NICHT • ».[3] Il est question de la lumière comme métaphore de l'alcool, et de mise en garde contre sa consommation excessive, qui perturbe les sens et conduit en fin de compte à l'aveuglement, au propre comme au figuré. L'ornementation de la chope en forme de lanterne s'inspire de la série de 30 eaux-fortes de Georg Wechter (Nuremberg 1579). Ses ébauches de récipients aux vigoureux rinceaux (*«Schweifwerk»*),[4]

1. Rolf Fritz parle seulement de neuf exemplaires connus. Fritz 1985.
2. Lanterne qui permet à la personne qui s'en sert de voir sans être vu.
3. Citation traduite de l'ancien allemand vers le français dans l'esprit, partiellement ou en totalité : *«On m'appelle la lanterne obscure, connue de quelque bougre, qui chopine jusqu'à minuit, ne pense pas à rentrer chez lui, toujours il s'éclaire de cette lumière, moins il voit à travers elle, et même en est aveuglé, que finalement il ne reconnaît que difficilement qui que ce soit, c'est pourquoi je te conseille, si tu veux bien le comprendre, tu devrais rentrer chez toi de jour, là le soleil brille et c'est une belle lumière, donc tu n'as besoin d'aucune lanterne».*
4. Ornementation de rinceaux caractéristique du maniérisme allemand.





grappes de fruits et masques pleins de fantaisie, furent d'une grande influence[5] également sur les orfèvres exerçant en dehors de Nuremberg.

L'attribution du poinçon de garantie à la ville de Bützow dans le Mecklenbourg proposée par Marc Rosenberg, s'est révélée entre temps erronée.[6] Il s'agit très probablement, comme c'était la coutume à Landshut, du blason de la ville surmonté d'un casque de chevalier, ce qui explique le style de l'inscription en dialecte de l'Allemagne du Sud et non en Allemand courant.[7]

L'exemplaire de Nuremberg, qui est de plus petite taille, ne conserve plus aujourd'hui que le cadre de la partie qui se rabattait contre la paroi du récipient. Il entourait à l'origine une plaque d'un matériau plutôt opaque ou légèrement translucide, proche de la corne. La zone se trouvant à l'arrière présente une inscription gravée seulement dans la partie supérieure : « DISE LATERNE GEHOERT INS HAUS / DAMIT LEICHT MAN GAESTE HINAUS ».[8] La partie inférieure reste vide. La surface y est nettement plus fine, ce qui indique le polissage d'une gravure précédente. Il est possible qu'il y ait eu à cet endroit, comme c'est le cas sur certains autres « récipients amusants » (« *Scherzgefässe* »), une représentation un peu plus osée, et jugée plus tard inconvenante.

UW

5. Nuremberg 1985, p. 380 sq., no. 391-396.
6. Je remercie sincèrement Theoderich Hecker / Jena et Ernst-Ludwig-Richter / Freudental pour cette information
7. Cf. R3, no. 2971.
8. Citation traduite de l'ancien allemand vers le français dans l'esprit, partiellement ou en totalité : « CETTE LANTERNE DOIT ÊTRE DANS LA MAISON / AFIN D'ÉCLAIRER LES INVITÉS VERS L'EXTÉRIEUR ».

14. *Coupe en forme de navire de guerre*

Nuremberg ou Augsbourg, orfèvrerie allemande, vers 1600

POINÇON DE MAÎTRE : Cristal de roche taillé : Allemagne, fin du XIIe siècle
Re-poinçonnage autrichien (R3, no. 7876 et 7877)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, gravé, partiellement doré, cristal de roche
H. 27,2 cm
BIBL. : Bachtler 1986, p. 70 sq., no. 24 • Münster 2003, p. 43 sq., no. 20

RÉALISÉ par un maître inconnu, ce voilier, qui a toutes les allures d'une caraque (grand navire du Moyen Âge), fait partie des rares exemples de nefs de table. Sa représentation de la coque est remarquable, tout comme la réutilisation d'un ancien cristal de roche lissé et doté de deux biseaux. Dans la région du Rhin, des reliquaires médiévaux[1] présentent des cabochons polis de cette manière. Le cristal de roche précieux, vivement apprécié au Moyen Âge, symbolisait la pureté divine et la force de la foi. Richesse et puissance lui étaient associées, aussi jouissait-il à la Renaissance et à l'époque baroque, d'une grande popularité auprès des collectionneurs princiers.

Neptune, Dieu de la mer naviguant à bord d'un coquillage, élève la nef en cristal de roche au-dessus de sa tête. Pour d'évidentes raisons d'ordre statique, il dirige son trident vers l'un des deux hippocampes ; cette astuce permet d'équilibrer au mieux le poids important de l'ensemble. Les gueules percées des hippocampes ainsi qu'un orifice à la main gauche de Neptune, laissent supposer l'existence de rênes tendus entre le Dieu et les deux animaux. L'orfèvre prête une grande attention aux détails coulés et gravés du navire, doté de deux ancres et d'un gouvernail mobile. De lourdes pièces d'artillerie ont été mises en disposition de tir sur le pont du deux mats, et l'équipage se tient prêt pour le combat, tandis que des canons offensifs dépassent visiblement des flancs de la coque. On aperçoit des membres de l'équipage par d'autres écoutilles.

UW

1. Hahnloser / Brugger-Koch 1985, pp. 139-141 ; no. 183-188 ; Monika Bachtler in Münster 2003, p. 43.



15-16. *Deux grandes coupes en forme de nef*

A GAUCHE : Georg Müllner, Nuremberg, vers 1624-1629

POINÇON DE MAÎTRE : «CM» ou «GM» lié en rond (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 597)
POINÇON DE VILLE : «N» en cercle (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. 1/1, no. 13)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, gravé, partiellement doré
H. 33 cm
BIBL. : Bachtler 1986, p. 82 sq., no. 32 • Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 597.07

A DROITE : Esaias zur Linden, Nuremberg, vers 1609-1629

POINÇON DE MAÎTRE : Tilleul dans un ovale vertical (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 527b)
POINÇON DE VILLE : «N» en rond (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 13]
Re-poinçonnage français (R3, no. 6616)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, gravé, embouti, partiellement doré
H. 37 cm
BIBL. : Bachtler 1986, p. 72 sq., no. 25 • Münster 2003, p. 45 sq., no. 23 • Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 527.02

L'ENSEMBLE de coupes en forme de nef de la collection Oetker auquel appartiennent ces deux objets témoigne de la diversité de formes de ce type de récipient, particulièrement apprécié à l'époque « moderne » en tant que jeu à boire. Elles furent surtout fabriquées à Nuremberg, mais aussi quoique de manière plus sporadique à Augsbourg, Ulm ou Breslau tout en conservant une inspiration nurembergeoise.

Les coupes en forme de nef de Tobias Wolff, Esaias zur Linden et Georg Müllner sont caractéristiques de Nuremberg avec leurs proues pointues légèrement relevées et leurs poupes horizontales. Le haut pied de cette nef évoque la surface de la mer, d'où naissent des poissons ou des créatures maritimes fantastiques. Puis s'élance la tige, décorée d'agrafes en forme de volutes et de couronnes de feuilles aux couleurs argentées, sur laquelle repose enfin le corps du bateau. La bordure en partie supérieure de sa coque est gravée d'un bandeau de rinceaux. Les volutes de mêmes formes que l'on retrouve sur ces trois nefs, ainsi que le motif du garde-corps, indiquent que les orfèvres de Nuremberg travaillaient à partir de pièces envoyées par des ateliers spécialisés.[1]

UW

1. Les vis en forme de fleurs et les petites figures de l'équipage pourraient avoir été réalisées grâce à des envois de ce type.



17-18-19-20. *Coupes en forme de nef montées sur roues*

Tobias I Schaumann, Augsbourg, vers 1612-1616

POINÇON DE MAÎTRE : «TS» en ovale (Seling 2007, no. 1213)
POINÇON DE VILLE : Pyr (Seling 2007, no. 210)
TECHNIQUE : Re-poinçonnage français et autrichien (R3 no. 7824B, 7887 et 6616)
Argent, repoussé, coulé, ciselé, embouti, partiellement doré
H. 48 cm
BIBL. : Bachtler 1986, p. 76, no. 28

DOUBLE PAGE SUIVANTE

A GAUCHE : Esaias zur Linden, Nuremberg, vers 1630-1632

POINÇON DE MAÎTRE : Tilleul en ovale vertical (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 527b)
POINÇON DE GARANTIE : «N» en rond (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 14)
Re-poinçonnage autrichien (R3, no. 7810)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, embouti, partiellement doré
H. 20 cm
BIBL. : Bachtler 1986, p. 74, no. 26 • Münster 2003, p. 43 sq., no. 21 • Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 527.19

AU CENTRE : Georg Müllner, Nuremberg vers 1625-1629

POINÇON DE MAÎTRE : «CM» ou «GM» lié en rond (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 597)
POINÇON DE GARANTIE : «N» en rond, incomplet (certainement Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 13)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, embouti, gravé, partiellement doré
H. 27,5 cm
BIBL. : Bachtler 1986, p. 78 sq., no. 29 • Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 597.14

A DROITE : Esaias zur Linden, Nuremberg, vers 1630-1632

POINÇON DE MAÎTRE : Tilleul en ovale vertical (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 527b)
POINÇON DE GARANTIE : «N» en rond (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 12)
Re-poinçonnage français (R3, no. 5905)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, embouti, doré
H. 20 cm
BIBL. : Bachtler 1986, p. 80, no. 31 (fig. p. 83)

DANS cette version très répandue à Nuremberg de coupes en forme de nef, c'est la fonction de « récipient amusant » (« *Scherzgefäss* ») qui prime. Le corps du navire, décoré en général de motifs maritimes ou de rinceaux, repose ici sur quatre roues, ainsi pouvait-il être aisément déplacé sur la table. Ces récipients à boire mobiles disposaient, à la poupe du navire d'une petite poignée en forme d'agrafe, et à la proue d'un petit conduit dispensant la boisson.

C'est Esaias zur Linden, orfèvre à Zurich, qui nous a légué le plus grand ensemble de coupes en forme de nef. Il fut exceptionnellement prolifique pendant ses 23 années de création. Plus de 60 exemplaires de son atelier nous sont parvenus.[1]

UW

1. Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, pp. 256-258.



17




19
20

21. *Grande nef en forme de coquillage*

Peter Heintz, Ulm, vers 1680

POINÇON DE MAÎTRE : «PH» en ovale (R3, no. 4790)[1]
POINÇON DE VILLE : Clé barrée dans un cercle coché en partie supérieure (R3, no. 4731)
Re-poinçonnage autrichien (R3, no. 7555)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, embouti, largement doré
H. 52 cm
BIBL. : Vente cat. Christie's Londres, 28 mars 1973, no. 38 • Domdey-Knödler 1979, p. 61, no. 9 • Bachtler 1986, p. 100 sq., no. 41 • Münster 2003, p. 45 sq., no. 24

DANS la seconde moitié du XVIIe siècle, les coupes en forme de nef n'étaient plus en vogue depuis longtemps. Néanmoins se développent à Ulm, de grandes coupes sur le modèle de la coupe en forme de coquillage d'Augsbourg, dont le pied est orné de coquilles. Sur la plate-forme de la poupe, une tour pavoisée présente un intéressant détail de soldat muni d'une lance et montant la garde. D'autres membres de l'équipage, armés pour le plus grand nombre, sont postés sur la hune, dans le cordage, ou encore sur le pont, prenant position auprès de deux canons. Sur le piédouche, les lettres embouties « AWD. AMR » renvoient à un ancien propriétaire.

UW

1. Cf. Goldschmiedekunst in Ulm 1990, p. 100 (poinçon).


VD·AMR

22. *Chope couverte en cristal de roche*

Monture : Christian Franck, Augsbourg, vers 1677-1679

Cristal de roche : probablement Fribourg-en-Brisgau
ou Salzbourg, 3ème quart du XVIIe siècle

POINÇON DE MAÎTRE : «CF» en ovale horizontal (Seling 2007, no. 1674b)
POINÇON DE VILLE : Pyr (Seling 2007, no. 770)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, doré, émail en relief, cristal de roche, poli et coupé, améthyste et grenat, poli
H. 14,2 cm
BIBL. : Bachtler 1986, p. 140 sq., no. 61 • Friibourg 1997, p. 118, in no. 44 • Münster 2003, p. 140 sq., no. 84

CONÇUE par l'orfèvre augsbourgeois Christian Franck, la gracieuse chope en cristal de roche reposant sur trois pieds boules associe brillamment matériaux précieux et techniques artistiques sophistiquées. De tels objets de cabinets de curiosités, fruits d'un travail mené entre plusieurs artisans, furent très convoités, et enrichirent les collections princières.

La chope allie un façonnage sobre, issu d'un polissage du cristal de roche gommant toute arête, à une luxuriante richesse de couleurs et de formes, révélée par une monture en métal émaillé. Christian Franck a privilégié la sobriété pour les parties en argent doré. Leurs discrètes ondulations sur la bordure du pied et du couvercle laisse généreusement s'exprimer le travail de l'émail en relief, aux motifs de grappes de fruits fortement colorées et de volutes feuillagées. Grenat ou améthyste occupent le cœur des décors émaillés, tandis que d'autres améthystes ainsi qu'un cristal de roche sont regroupés sur l'anse en un haut relief. Ce récipient rejoint de toute évidence la catégorie des objets d'apparat en raison de sa manipulation peu commode.

Le corps cylindrique de la chope est fait de cristal de roche taillé et poli en douze biseaux, recevant des pampres de vignes découpés. Les pieds boules surbaissés, griffés de fines spirales, ainsi que le couvercle à huit sections, sont eux aussi réalisés à partir d'un matériau très prisé, le quartz. L'orfèvre augsbourgeois a certainement acheté ces pièces à Fribourg-en-Brisgau, un des centres du cristal de roche ; cependant la ville de Salzbourg pourrait être également envisagée comme lieu d'origine de ce récipient en cristal de roche, facetté et agrémenté d'une touche florale.[1]

UW

1. Salzbourg 2002, p. 112 sq., no. 33.



23. *Gobelet couvert sur pieds boules*

Peter Boy d. Ä., Francfort-sur-le-Main, 1694

TECHNIQUE : Or, repoussé, coulé, peinture émail sur or
H. 16, 4 cm
PROV. : 1694, achat pour l'archevêque de Trèves Johann Hugo d'Orsbeck • Collection F. K. A. Huelsmann, Hambourg, jusqu'en 1979 • Margarete Mainx, Hambourg, jusqu'en 2005
BIBL. : Trèves 1984, p. 210 sq., no. 168 • Clasen 1993, pp. 37, 113 sq., no. 4, p. 215 • Kuhn 1996, p. 448 sq. • vente cat. Sotheby's, Londres, 23 novembre 2004, no. 105 • Kuhn 2009, pp. 251 - 268

PETER Boy fait partie des plus illustres peintres sur émail au XVIIe siècle. Les commandes régulières du prince-électeur de Trèves et archevêque de Spire, Johann Hugo von Orsbeck ont grandement contribué à son succès. Ses armoiries, ainsi que l'inscription « io(h)AN(nes) . HVGO . D(ei) . G(ratia) . ARC(hiepiscopus) . TREV(iren-sis) . PR (inceps) . EL(ector). EP(iscopus) . SP(irensis) », sont visibles à l'intérieur du couvercle révélant un travail d'émaillage extrêmement délicat.

Le gobelet en or massif est un présent honorifique du prince-électeur pour un destinataire inconnu. Il fait partie d'une série de huit pièces, plus ou moins identiques, livrée entre 1692 et 1694, et financée par la Cour.[1] On peut supposer que l'inscription gravée ou des éléments présents dans d'autres médaillons, permettaient de comprendre les circonstances relatives à ce don honorifique. Ce gobelet à la paroi pleine, repose très simplement sur trois sphères creuses, chacune reliée à son corps par une broche applatie. Sur cette dernière est appliquée un décor de feuillage émaillé noir et blanc. D'autres motifs feuillagés ainsi que des raisins émaillés verts soulignent la base du pommeau du couvercle.

Les gobelets sur pieds boules ou les « *Knopfbecher* » (gobelets « boutons ») jouissaient aux XVIIe et XVIIIe siècles d'une grande popularité. Cette particularité du socle fait de ce récipient plus qu'un simple objet usuel. On pouvait aussi trouver des petites cloches à la place des boules. La valeur artistique ainsi que l'ajout de portraits, d'armoiries, de cartes ou de paysages situaient de tels objets d'apparat dans la sphère de la « Memoria », afin d'immortaliser le souvenir d'événements importants ou de personnalités de marque.[2]

TR

1. Landeshauptarchiv Koblenz, LHA Best I C 5092. Sources auprès de Clasen 1993, pp. 189 et 215 ; Kuhn 1985, pp. 212-229.
2. Cf. le gobelet «Thüngenbecher» des collections du comte Schönborn-Wiesentheid *(Kunstsammlungen Graf von Schönborn-Wiesentheid)* conçu également par von Boy, Nuremberg 1989, p. 322 sq., no. 232.



24. *Chope couverte*

Nicolaus Bröllmann Thorn, vers 1672-1684

POINÇON DE MAÎTRE : «NCB» lié en rectangle (Czihak 1908, p. 133, no. 83)
POINÇON DE VILLE : «T» entre deux points (Czihhak 1908, p. 128, no. 3 • Gradowski 1994, p. 147, no. 6)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, gravé, partiellement doré
H. 22,3 cm
BIBL. : Bachtler 1986, p. 142 sq., no. 62 • Münster 2003, pp. 142-144, no. 86

LA caractéristique de cette chope tient à la représentation d'un paysage gravé se déroulant sur l'ensemble de sa surface. L'anse, de ligne très mouvementée, présente un puissant contraste en regard de la forme cylindrique et sobre de ce récipient d'apparat. L'alternance de surfaces laissées en argent blanc et de bandes dorées traduit un travail délicat.

La scène gravée illustre un paysage idyllique de type néerlandais avec moulin à vent et cours d'eau, pêcheurs et chevrier, et est le théâtre d'une chasse au faucon. Un bandeau doré égrénant une frise d'étoiles ciselées, constitue le socle au dessus duquel la scène se déploie.

La médaille de Danzig de Johann Hohn placée dans le couvercle, donne des informations sur l'histoire de la naissance de cette splendide chope. Il s'agit en effet d'une médaille en argent en mémoire de la duchesse Anna von Croÿ, décédée en 1660 à l'âge de 70 ans. Elle était la dernière princesse de la Maison de Poméranie. L'avers présente une main sortant d'un nuage. Elle s'apprête à placer une couronne sur un sarcophage richement décoré, tandis que venant du côté droit, une Gloire ailée plane dans les airs. Devant le cercueil orné des armes des Croÿ, de la Poméranie et du Braunschweig, un cartouche, entouré de nombreux autres blasons, mentionne les grandes dates de la vie de la défunte (« NATA / A MDXC / OBITT / MDCLX / AETAT A / LXX »). Dans ce contexte, les inscriptions « OMNIBUS MAIORUM » et « GRATIC A PAMA DIGNIOR COELO » signifient : « Tous les ancêtres sont dignes de la couronne du ciel, symbole de Gloire (Fama) ».

L'inscription en latin gravée sur le revers de la médaille, révèle que le fils unique d'Anna, Ernst Bogislaw von Croÿ, en était le commanditaire. Il était également à l'origine de la commande de la chope, devenant par là même objet de commémoration. Ernst Bogislaw était le neveu du dernier duc de Poméranie et héritier des possessions personnelles de la dynastie de Greifen qui s'éteignit en 1637. Il fit don à l'université de Greifswald, dont il avait été le recteur de 1634 à 1635, d'objets précieux issus cet héritage, parmi lesquels une tapisserie de grande valeur, dite tapisserie de « Croÿ ». Ce cadeau imposait à l'université de célébrer la mémoire d'Anna von Croÿ tous les cinq ans. Le rituel perdure encore aujourd'hui.

Au fond de la chope se trouve la marque gravée d'un propriétaire plus tardif. Elle représente une couronne de lauriers, tenue par un bras glissé entre des banderoles où l'on peut lire les devises « LUCEO NON URO » (« je ne brûle pas, j'éclaire ») et « VIRTUTE ET VALORE » (« par la vertu et la valeur »).

UW



25. *Paire de flacon à filetage*

Jürgen Richels, Hambourg, probablement vers 1688-1689

POINÇON DE MAÎTRE : «IR» au dessus d'une feuille de trèfle dans un écusson cintré (Schliemann 1985, t. 2, no. 245)
POINÇON DE VILLE : Château fort dans un écusson cintré et lettre annale «A» (Schliemann 1985, t. 2, no. 43 H)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, gravé, partiellement doré
H. (sans l'anse) 16 cm
BIBL. : Schliemann 1985, t. 2, p. 205 sq., no. 37 • Bachtler 1986, pp. 162-165, no. 72

LES flacons à couvercle, très appréciés en Allemagne, servaient à la conservation d'épices ou de boissons de grand prix. On les utilisa également plus tard pour le thé. Un grand nombre d'entre eux, comme c'est le cas de la paire ici présente, était doté d'un double système de fermeture situé sous le couvercle à vis, afin de garder le contenu au frais.

De nombreuses œuvres de différents types, nous sont parvenues de la main de Jürgen Richel, orfèvre extrêmement productif à Hambourg : la gamme s'étend des récipients à boire, aux plats d'apparat, en passant par des coupes, boîtes, chandeliers, cassettes et couverts, jusqu'aux objets religieux. Dans ses réalisations, on retrouve un travail d'exception tant pour la qualité des formes des parois, que pour celle de la gravure, ce qui amène à penser que Richels faisait exécuter ces travaux par un ciseleur spécialisé.

On retrouve maintes fois dans l'œuvre de cet orfèvre polyvalent,[1] ce genre de flacon au corps à six pans gravés. Chaque section de la paroi est entourée d'une étroite bordure dorée, aux feuillages entrelacés qui, une fois sur deux, entoure un cartouche imagé. Sur un des flacons se trouvent un joueur de cornemuse, un jeune couple ainsi qu'un autre d'un âge plus avancé, en costumes champêtres. Sur l'autre flacon à filetage, trois musiciens fôlatrent en une danse un peu caricaturale, avec violon, flûte et tambourin. Ils se réfèrent aux deux séries d'eaux-fortes de l'artiste Jacques Callot, né à Nancy. Le joueur de tambourin et le flûtiste proviennent d'une planche de la série « Capricci », parue en 1617 à Florence, puis en 1621 à Augsbourg, dans le cadre d'une ré-impression. Le nain jouant du violon est cependant inspiré d'une planche de la série de « Gobbi » (1616-1622).[2]

UW

1. Schliemann 1985, t. 2, p. 20 sq., no. 35, 36 et 38.
2. Callot 1972, t. 2, pp. 1009 et 1102.



26. *Théière*

Matthäus II Baur, Augsbourg, vers 1697-1699

POINÇON DE MAÎTRE : « MB » dans l'ovale de biais (Seling 2007, no. 1776)
POINÇON DE VILLE : Pyr (Seling 2007, no. 1150)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, gravé, doré
H. (avec la poignée) 17,5 cm
PROV. : Collection Christophe Bernoulli, Bâle
BIBL. : Hambourg 1961, page 91 sq., no. 253 • Hernmarck 1978, p. 140 et fig. 312 • Seling 1980, t. II, fig. 569, t. III, p. 247, no. 1776c • Vente cat. Sotheby's, Genève, 12 mai 1983, no. 154 • Münster 2003, p. 153, no. 95 • Seling 2007, no. 1776e

C'EST au XVIIe siècle que les orfèvres d'Augsbourg mirent au point la forme hexagonale de la théière, inspirée des pots en grès chinois pour l'alcool de riz. Ces modèles étaient en revanche souvent pourvus d'un bec verseur en forme de dragon ou de tête de griffon ainsi que de médaillons émaillés.[1] Le décor gravé de très grande qualité constitue la singularité de l'exemplaire présenté ici. Une théière très semblable dans sa forme de base, avec une anse cintrée mobile, et décorée d'un cygne sur le couvercle, fait partie d'un service composé d'une cafetière, d'une boîte à sucre et à café ainsi que d'une boîte à thé, l'ensemble provenant de l'atelier Johann Ulrich Baurs.[2] L'ouverture du bec verseur dispose d'un tamis de manière à ce que les feuilles de thé infusées soient retenues au moment de servir la boisson.

Les gravures figurant sur les différentes faces présentent des médaillons de formes ovales ornés de motifs ottomans. Les portraits de trois souverains enturbannés se réfèrent aux sultans Osman Ier (règne 1288-1326), Orchan Ier (règne 1326-1362) et le prétendant Musa (décédé en 1413).

C'est à Jean Jacques Boissard, auteur des « Vitae et Icones Sultanorum Turicorum », ouvrage illustré de gravures sur cuivre réalisées par Théodore de Bry (1596),[3] que l'on doit les portraits dotés des inscriptions « OTTOMANUS », « ORCANES » et « MOISES ». Entre les portraits des sultans apparaissent sur la théière des représentations de guerriers à cheval. On peut voir : un membre des troupes d'élite des Ottomans qui firent également office de gardes du corps du sultan, portant le bonnet de feutre caractéristique des Janissaires[4] (« *Keçe* ») ; un représentant des Spahi (chevaliers vassaux), qui, armés d'un arc et de flèches ainsi que d'un bouclier rond, formaient le noyau de l'armée ottomane ; enfin un soldat pourvu de l'armure caractéristique des lanceurs d'oiseaux de proie des Deli (le « téméraire ») qui a pu être également représenté dans la garde des dignitaires ottomans.

UW

1. Weinhold 2000, p. 70.
2. Seling 1980, t. II, fig. 563, t. III, no. 1861b.
3. Le texte condensé très complet du collectionneur d'antiquité et érudit français paru en 1596 en latin et en allemand à Francfort-sur-le-Main comprend des médaillons de souverains ottomans, encadrés de riches entrelacs ainsi que de motifs végétaux et animaliers.
4. Soldats d'élite de l'armée ottomane à l'apogée de l'Empire Ottoman.


OTTOMANUS

27. *Chope couverte sur pieds boules*

Cari Schuch, Augsbourg, vers 1701-1705

POINÇON DE MAÎTRE : «CS» en ovale transversal (Seling 2007, no. 1793)
POINÇON DE VILLE : Pyr (Seling 2007, no. 1230)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, gravé, partiellement doré
H. 23,5 cm
BIBL. : Seling 2007, no. 17931

L'ENSEMBLE de l'œuvre de l'orfèvre augsbourgeois Cari Schuch compte plusieurs chopes de ce type. Supportées par trois pattes de lions, elles-mêmes posées sur de petits globes, elles présentent toutes un corps cylindrique, une anse à décor de feuillage, un repose-pouce en forme de boule au décor de cannelures et d'entrelacs. Ce type de récipient d'apparat jouissait d'une grande popularité à Augsbourg autour de 1700, en raison de sa taille spectaculaire et de sa paroi finement gravée.

La fome sobre du corps déploie généreusement un remarquable décor floral gravé de manière remarquable. De tels ornements floraux au rendu naturel étaient à la mode en Hollande dans les années 1740, mais ils connurent un grand engouement dans d'autres pays, dans différents domaines de l'artisanat.

La série de gravures sur cuivre au motif de fleurs épanouies de Johannes Thünckel, parue en 1661, pourrait avoir servi de modèle.[1] Les feuilles se distinguent par leurs hachures fortement différenciées. Les effets ombrés qui en résultent rehaussent le relief des fleurs et des rinceaux de feuilles imbriquées les unes dans les autres. En ciselant l'argent, l'orfèvre parvient à rendre cet effet à l'aide de contours dédoublés plus ou moins rapprochés, ainsi qu'en incisant de croix les parties les plus sombres. Comme dans la gravure sur cuivre, le fond reste vide si bien que le décor semble flotter sur les reflets de la surface en argent poli.

La chope se trouvait apparemment au début du XIXe siècle à St Petersbourg, comme le révèlent les poinçons russes et les quatre pointillés en taille-douce.[2] La qualité de l'argent y fut à nouveau vérifiée par l'organe de contrôle, et le maintien du titre confirmé par le marquage des poinçons.

UW

1. Cet artiste né en Bavière n'était pas seulement graveur sur cuivre mais aussi orfèvre spécialisé dans le travail de l'or pour la cour du Brandenbourg. Il étudia à Augsbourg mais n'y obtint pas le droit de maîtrise, malgré sa candidature en 1670. Berliner 1981, no. 1032-1034.
2. Un poinçon de ville plus tardif : deux ancres et sceptres dans un ovale vertical (probablement Goldberg 1971, no. 1176 ou 1179), poinçon du maître de contrôle de la ville «A-R» dans un rectangle pour Alexander Ilitsch Jaschikow, actif à St. Petersbourg entre 1795 et 1826 (comme Goldberg : no. 1196/1197), poinçon de ville «80» en rectangle, lettre gravée «A».



28. *Coupe à l'œuf d'autruche*

Leberecht Krebs, Liegnitz, vers 1670-1680

POINÇON DE MAÎTRE : «L-K» dans un cadre cintré (Hintze 1979, p. 135)
POINÇON DE VILLE : Clé barrée dans un cadre cintré (K-3, no. 3110)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, embouti, partiellement doré, œuf d'autruche
H. 44 cm
BIBL. : Vente cat. Sotheby's, Genève, 15 novembre 1983, no. 276 • Bachtler 1986, p. 98 sq., no. 40 • Bock 2005, p. 283 sq., no. 136

PARMI les diverses caractéristiques de l'autruche, oiseau à l'allure majestueuse, celle qui fait d'elle un animal mangeur de fer, est certainement la plus étonnante. Cette légende remontant au lointain XIIe siècle est continuellement racontée et illustrée[1] dans des récits de voyage, comme c'est le cas dans le carnet de pèlerin d'Arnold von Harff (1499). Ainsi l'animal symbolisait la force triomphant de toute adversité. L'iconographie le démontre, avec en couronnement de cette coupe, une petite autruche tenant en son bec un fer à cheval. L'oiseau servait de poignée pour soulever le couvercle. Celui-ci, monté en argent découpé sur la calotte supérieure de l'œuf, vient clore une haute bordure lisse. Trois barettes ornées de frises de fleurs et de feuillages constituent la monture fixe de l'œuf d'autruche. Un indien se tenant debout, avec pagne et couronne de plumes, fait office de tige.[2] Il renvoie au contexte d'origine de l'œuf d'autruche et « illustre » l'exotisme du matériau travaillé, comme nous le rencontrons souvent sur les coupes noix de coco montées de la même manière.

JK

1. Bock 2005, p. 35 avec rem. 212, pp. 47, 77 avec rem. 538 (voir également Lutz 1979/80, p. 22).
2. Bock 2005, p. 143 sq.



29. *Coupe à l'œuf d'autruche*

Elias Adam, Augsbourg, vers 1717-1721

Sculpture en relief de la coquille d'œuf : probablement Pays-Bas - Indes néerlandaises, vers 1700

POINÇON DE MAÎTRE : «EA» en ovale diagonal (Seling 2007, no. 1964b)
POINÇON DE VILLE : Pyr avec «2» (Seling 2007, no. 1510)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, embouti, gravé, doré
Reste de peinture à froid, œuf d'autruche, sculpté
H. 41, 7 cm
PROV. : Collection 6e comte de Rosebery, Mentmore
BIBL. : Vente cat. Sotheby's, Londres, 19 mai 1977, t. II, no. 653 • Bachtler 1986, p. 118, no. 50 • Bock 2005, 288 sq., no. 158 (cf. également : no. 25, 125,126,132,154, 277, 278) • Seling 2007, no. 1964Y

LES sculptures en faible relief du corps de l'œuf d'Autruche apparaissent sur trois sections nettement délimitées par des bordures au motif d'écaille. Les scènes offrent une composition claire et illustrent sobrement le thème de la chasse, vu par un artiste probablement établi sur l'île de Java, siège des colonies hollandaises d'Indonésie.[1] Une section présente trois hommes équipés d'armes blanches, suivant un éléphant filant à belle allure en compagnie de deux cavaliers. Une autre scène représente un indigène, abritant d'un parasol un homme enturbanné et armé. A chaque scène correspond, en partie supérieure de la calotte, une paire d'animaux affrontés : ours et lion, cygne et loup, sanglier et éléphant. On peut supposer que les animaux familiers des chasseurs européens, furent amenés à affronter ceux du monde exotique. Car il ne fait aucun doute que l'œuf d'autruche était destiné à l'Europe. C'est ce qu'indiquent notamment les traces verticales, creusées entre les sections narratives afin d'y placer les barettes.

L'orfévre augsbourgeois Elias Adam possédait de multiples talents.[2] Auteur de pièces entièrement en argent, il créait également des montures pour récipients en émail, des coupes en agathe, des nautiles, et on sait qu'il conçut au moins une coupe en placage d'ivoire. Concernant l'œuf de notre coupe, il réalisa à partir de ce matériau exotique, une idée étonnante : il fit d'une tête d'autruche au long cou, le pommeau du couvercle. Adam donna en revanche à la tige la figure d'une nymphe marine, sans lien aucun avec l'exotisme de l'autruche.

JK

1. Bock 2005, p. 278 (voir aussi pp. 108, 140, 142 avec liste de références bibliographiques).
2. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe, inv. no. II 19 (Kappel / Weinhold 2007, p. 525) et autres travaux d'Adam chez Seling 2007, no. 1694.



30. *Coupe à la noix de coco*

Ratisbonne, vers 1610

POINÇON DE MAÎTRE : «PR» en rond (R3, no. 4449)
POINÇON DE VILLE : Clé barrée dans un cercle coché en partie supérieure (R3, no. 4441)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, gravé, largement doré, noix de coco
H. 31 cm
PROV. : Collection Arnold Guillaume, Cologne
BIBL. : Düsseldorf 1902, no. 940

LE corps de la coupe est composé d'une noix de coco sertie de trois barrettes. Des calottes légèrement bombées, également issues de ce fruit fabuleux, ont été adaptées au pied et ainsi qu'au couvercle sur lequel se trouve la figure d'un chasseur. De son bras gauche, il élève par les pattes un lièvre mort, tandis que sa main droite porte un panier. Un tronc d'arbre en argent aux branches écotées tient lieu de tige. Il se termine en une couronne de feuilles stylisées, que nous retrouvons également sur le couvercle. Deux garconnets escaladent le tronc pour attraper un écureuil.

La coquille de couleur brun foncé de la noix a pu évoquer pour l'orfèvre la texture du bois de cerf ou même l'écorce d'un arbre, aussi a-t-il eu l'idée, pour la tige et le couvercle, de scènes de genre légères sans lien avec l'origine exotique de la noix de coco. On connaît aux XVIe et XVIIe siècles d'autres exemples de même facture à base de noix de coco, qui présentent au niveau de la tige des troncs d'arbre fluets en argent coulé ;[1] en l'occurrence celui réalisé par Simon Pissinger de Ratisbonne (vers 1600), où un tronc de palmier porte la coupe.[2]

L'orfèvre de cette coupe acquise pour la collection Oetker en 1993, vient lui aussi de la ville de Ratisbonne[3] et est identifié par le monogramme « PH ». Même si cette localité du bord du Danube, plaque tournante du commerce, et lieu représentatif des diètes d'Empire,[4] ne pouvait rivaliser avec Augsbourg et Nuremberg, elle s'inscrivait néanmoins dans le sillage des grands centres de l'orfèvrerie allemande, quant à la qualité et la modernité de ses réalisations.[5]

JK

1. Fritz 1983, no. 46 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, inv. no. HG 860), no. 53 (Wien, Kunsthistorisches Museum, inv. 885/886 en tant que double coupe), no. 64 (Copenhagen, Königliche Sammlungen Schloss Rosenborg, inv. no. 1-124); Hein 2009, no. 322; Ingolstadt 1992, no. 17, 26 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, inv. no. HG 8399, HG 10913).
2. Schmidberger / Richter 2001, p. 187, no. 77 (Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Sammlung Angewandte Künste, inv. no. B 11.88); cf. également Fritz 1983, no. 168.
3. Aucun maître au monogramme «PR» n'est cité dans le registre des orfèvres de Ratisbonne des archives municipales de Ratisbonne. Nous remercions M. Dr. Germann-Bauer (Musées de la ville de Ratisbonne) pour l'envoi d'une copie.
4. Grandes assemblées du St-Empire romain germanique.
5. Angerer 1992.



31. *Nautile monté en hanap*

Probablement Peter Bohrs, Berlin, vers 1650-1660

POINÇON DE MAÎTRE : «PB» en ovale (certainement Scheffler 1968, p. 19, no. 139)
POINÇON DE VILLE : Ours avançant vers la droite en rond (Richter 1989, p. 1002, fig. 10)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, embouti, partiellement doré, coquille de nautile (Nautilus pompilius)
H. 34, 8 cm

LA somptueuse coquille à stries brun rouge, qui semblent « peintes » comme par magie, abritait autrefois un *Nautilus pompilius.* Ce mollusque qui appartient à la catégorie des céphalopodes (famille des seiches), et dispose d'un grand nombre de minuscules tentacules, vit dans l'océan Indien et l'océan Pacifique.[1]

Cette splendide coupe présente la coquille de nautile dans son état naturel, sans volonté d'intervenir ou de polir la couche de nacre, aux reflets à la fois mats et brillants. Quatre barrettes sertissent la coquille, posée en équilibre sur la tête d'un jeune maure, muni d'un arc et d'une flèche. La figure de la tige renvoie à l'origine exotique de ce matériau naturel (*naturalia*),[2] et le groupe couronnant la coupe évoque la mer, son lieu de naissance. Le putto tenant une lance et chevauchant un dauphin est peut-être une allusion à la vie amoureuse de Neptune, Dieu de la mer. Une légende antique raconte qu'il avait envoyé des dauphins, serviteurs dévoués, à la recherche de la belle Amphitrite afin de faire d'elle sa fiancée. Même si on ignore le sens allégorique ou mythologique de ce groupe couronnant la coupe, son iconographie maritime est avérée par la coquille de nautile. Le paysage décrit sur le pied est toutefois sans lien avec ce contexte. Il représente un chasseur visant une cible, tandis qu'un chien de chasse est tenu en laisse.

La coupe d'apparat fut vraisemblablement conçue par Peter Bohrs à Berlin vers le milieu du XVIIe siècle. L'orfèvrerie connaissait alors un essor considérable dans la métropole du Brandebourg prussien.[3]

JK

1. Rentier 1991, p. 63 ; Innsbruck / Wienne 2006/2007, p. 225 sq., no. 5.10.
2. Ce terme latin regroupe les créatures et objets naturels et représente une des quatre catégories d'objets des cabinets de curiosités.
3. Jonas 1992.



32. *Boîte couverte au bas-relief d'ivoire*

Probablement Friedrich Würth, Vienne, 1721

Ivoire : peut-être Pays-Bas, avant 1721

POINÇON DE MAÎTRE : «FW» dans un cadre cintré
POINÇON DE VILLE : «13» au dessus du blason de part et d'autre de la date 1721 (cf. R3, no. 7855)
Re-poinçonnage autrichien et néerlandais (R3, no. 7875 et 7555)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, doré, ivoire, sculpté
H. 23,5 cm
PROV. : Collection Victor Rothschild, Londres
BIBL. : Vente cat. Sotheby's, Londres, 27 avril 1937, no. 132 • Bachtler 1986, p. 222 sq., no. 101

L'OBJET repose sur des supports d'argent représentant des pieds de porcs aux sabots fendus. Cet étrange détail fait écho au groupe en argent coulé figuré sur le dernier ressaut du couvercle quadrilobé, où un homme de petite taille est assis à l'envers sur une truie. Il lui tire la queue de la main gauche, tandis que sa main droite tient un poisson. On peut supposer que cette scène grotesque se réfère à une maxime, un proverbe ou un dicton faisant allusion aux mésaventures de la chasse et de la pêche.[1] La source d'inspiration peut également venir des carnets d'illustrations de dictons accompagnés de textes explicatifs, jouissant d'une grande popularité dans les œuvres graphiques néerlandaises du XVIe au XVIIIe siècle.[2]

Le bas-relief en ivoire présente un fort contraste avec la monture d'argent. Bordé de putti, semblant flotter dans les airs en partie supérieure, tandis que d'autres s'amusent en partie inférieure, il présente des scènes allégoriques et mythologiques d'une grande densité célébrant la musique, le vin et l'amour.

Persée, héros légendaire, qui s'apprête ici à couper avec cruauté la tête de Méduse gisant sur le sol, complète de manière impromptue la succession de personnages. Un petit groupe aristocratique de dames et de messieurs est intégré au centre du bas-relief. Sans avoir de justification particulière, ils sont les « spectateurs » de cet ensemble.

L'organisation des motifs en relief est certes très habile sur le plan technique, mais dénuée de détail ou de nuance quant au volume. Ces évidentes faiblesses artistiques permettent de conclure qu'il s'agit là d'un travail d'atelier sans localisation et identification précise.

JK

1. Wander 1867-1880, t. I (1867), col. 1041 (référence au proverbe : «on doit pêcher ce que l'on ne peut pas chasser»), t. 5 (1880), col. 236 (référence au proverbe anglais : «you take wrong sow by the ear»).
2. Grosshans 2003, pp. 22-25.



33. *Coupe en forme de poire*
Tobias Wolff, Nuremberg, vers 1609-1623

POINÇON DE MAÎTRE : «T» au dessus de «W» lié en ovale (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 989)
POINÇON DE VILLE : «N» en cercle (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 13)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, embouti, découpé, partiellement doré
H. 26 cm
PROV. : Probablement collection Karl Thewalt, Cologne
BIBL. : Vente cat. Math. Lempertz, livres et antiquités, Cologne, 4-14 novembre 1903 (Collection Karl Thewalt), no. 808 et planche 12 • Bachtler 1986, p. 58, no. 18 • Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 989.13, t. I/2, fig. 417

LA coupe en forme de poire de Tobias Wolff appartient à l'ensemble des récipients à boire en forme de fruits, inspirés de la nature. Ils apparurent dès la fin du XVe siècle, et connurent un nouvel essor entre 1580 et 1670. La coupe repose sur un pied rond et bombé orné d'une frise de languettes. Sur le piédouche élevé, se dresse une tige figurant un tronc d'arbre. Un petit oiseau est posé à la naissance de ses branches. Ce motif anime parfois les coupes en forme de grappe de raisin dont la tige figure une branche, c'est par exemple le cas sur les œuvres des orfèvres nurembergeois, Nicolaus Jung en 1609,[1] ou Joachim Friedrich Trechsel[2] entre 1630 et 1636. Le corps de la coupe, formant avec le couvercle la silhouette d'une poire, est couronné du «*Schmeck*» en argent. Ce bouquet de fleurs, que l'on rencontre fréquemment sur les récipients d'orfèvrerie allemande, est placé ici dans un vase à balustre doré. La base resserrée du corps la coupe est ornée de rinceaux repoussés en méplat, ainsi que de grappes de fruits sur fond embouti. Ce décor est peut-être inspiré des dessins de Paulus II Flindt ou de Bernhard Zan.[3] La partie supérieure convexe est en revanche laissée aussi lisse que le piédouche. L'alternance de surfaces lisses ou décorées permet d'animer la silhouette de la coupe et d'obtenir un effet très réussi. En effet, les parties laissées vierges d'ornements reflètent la lumière d'une manière tout à fait particulière. Les décorations de couronnes de feuillage découpées en fines lamelles d'argent, situées entre la tige, le corps de la coupe et la composition du couvercle, contrastent fortement avec les parties dorées de la coupe.

Une autre coupe en forme de poire stylisée de Tobias Wolff, de composition identique et dont la tige figure un élagueur, motif fréquent sur les coupes en forme de grappe de raisin, se trouve au Musée d'art et d'histoire des civilisations de Dortmund.[4] L'idée de façonner la tige de ces coupes en forme de poire en utilisant le motif du tronc d'arbre associé à un homme muni d'une hâche ou à un oiseau, se réfère à la représentation habituelle depuis 1500 de l'arbre couvert de fruits, plus vrai que nature.

Tobias Wolff, originaire de Berlin et actif à Nuremberg de 1609 à 1623, s'était surtout spécialisé dans la conception de coupes en forme de nef.[5] Cependant de somptueuses coupes réalisées par ce maître nous sont parvenues : des coupes en forme de cœur ornées de pointes de diamant, en forme de grappe de raisin, un «*Büttenmann*» (coupe au vendangeur), des coquillages montés en coupe, ainsi qu'une coupe ancolie.

CK

1. München, Bayerisches Nationalmuseum, Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 409.03, t. I/2, fig. 423.
2. Saarbrücken, Saarland Museum. Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 894.01, t. I/2, fig. 428.
3. Cf. également Bachtler 1986, p. 58, no. 18.
4. Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 989.11 (référence à une bibliographie plus ancienne), t. I/2, fig. 418 ; Hernmarck 1978, p. 91.
5. Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 989.



34. *Quadruple coupe en forme de grappe de raisin*
Andreas Michael, Nuremberg, vers 1620

POINÇON DE MAÎTRE : «AM» lié en rond (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 577)
POINÇON DE VILLE : «N» en rond (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 13)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, embouti, ciselé, découpé, partiellement doré, peint à froid
H. 51 cm
PROV. : Collection Eugen Gutmann, Berlin • Baurat Jacob Philipp Manz, Stuttgart
BIBL. : Bachtler 1986, p. 66, no. 22 • Münster 2003, p. 37 sq., no. 16 • Schütte 2003, p. 225, fig. 50/3 • Nürnberg Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 577.15, t. I/2, fig. 432

LA quadruple coupe en forme de grappes de raisins est un chef-d'œuvre d'orfèvrerie vraisemblablement conçue pour orner une crédence de manière ostentatoire. Elle fut réalisée par Andreas Michael, orfèvre originaire de Torgau, qui avait obtenu le droit de maîtrise à Nuremberg en 1615.

Sur un large pied polylobé orné de languettes repose un piédouche cintré, épaulé par des agrafes argentées en forme de rinceaux. Des animaux coulés peints à froid – escargot, coquillage, grenouille – occupent un plateau représentant la terre, au-dessus duquel s'élève une tige aux allures de pied de vigne. Le tronc émaillé de couleur brune se divise en trois branches identiques au rendu naturaliste, portant chacune une coupe couverte en forme de grappes de raisin. Les bosselages travaillés au repoussé représentent les grains. Un fil d'argent, orné de pampres de vignes brasés vert émail et de petits raisins, s'enroule autour du tronc et des branches creuses. A l'intérieur sont suspendues les silhouettes amovibles d'un vigneron en habit vert, dépourvu d'outils, et celle d'un autre homme en veston rouge brandissant sa serpette, tel un vendangeur en pleine action.[1]

Les trois coupes inférieures en forme de grappes de raisins, situées sur le même plan, sont reliées entre elles de manière très raffinée au niveau de leurs couvercles. En effet, trois

1. Au sujet du motif de l'élagueur et du tronc entouré de pampres de vigne, voir les coupes en forme de grappes de raisins de Caspar II Beutmüller 1612/29, New York, The Metropolitan Museum of Art. Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 61.01, t. I/2, fig. 427. Voir également la coupe en forme de grappe de raisin de Joachim Friedrich Trechsel 1630/1636, Sarrebrück, Saarland Museum. Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 894.01, t. 1/2, fig. 428.





conduits en forme des branches creuses y sont réunis par une agrafe. Au-dessus de cet ensemble repose une quatrième coupe légèrement plus petite sur un pied élevé en forme de cloche. Comme pour les coupes inférieures, son couvercle est décoré d'un petit bouquet en argent blanc placé dans un vase balustre doré. Des couronnes de feuilles, réalisées à partir d'une fine lame d'argent découpé, s'intercalent entre la tige, le corps de la coupe et le bouquet. Les éléments décoratifs en argent blanc, laissés mats, constituent un gracieux contraste avec la surface dorée de la coupe.

La coupe en forme de grappe de raisin appartient au type des coupes multiples. Si les triples coupes ont été souvent conservées,[2] les quadruples coupes en revanche sont extrêmement rares. Nous connaissons un exemple de triple coupe, qui devait être au départ quadruple. Il s'agit d'une œuvre de Nuremberg datant de la fin des années 1620, conçue par Hans I Clauß et Christoph Waltz, spécialisés dans la réalisation de petites fleurs.[3]

Les éléments caractéristiques de cette coupe sont les trois gobelets reliés entre eux par des conduits communiquant. Si l'on buvait d'une coupe, le liquide s'écoulait alors dans les deux autres gobelets, si bien qu'une grande quantité pouvait être bue sans qu'on ait à resservir. De plus, du fait du quatrième gobelet sur pied placé au-dessus, quatre personnes pouvaient boire d'un récipient sans devoir utiliser les mêmes gobelets.

Deux triples coupes de Kassel furent décrites dans un inventaire en 1827 comme des «*Scherzbecher*» (gobelets amusants). On ignore dans quelle mesure cette appellation correspond à l'utilisation d'origine.[4]

CK

2. Triple coupe en forme d'ananas avec un indien à genoux pour la tige, Nuremberg, entre 1630 et 1632, Georg Müllner. Kassel, Staatliche Museen. Schütte 2003, pp. 218-221, no. 49 ; Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. 1/1, no. 123.01, t. 1/2, fig. 435. Deux autres coupes triples du même orfèvre, cependant sans couvercle, se trouvent au Palais des armures de Moscou. Voir Schütte 2003, p. 221 ; Nuremberg Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 597.16, t. I/2, fig. 433. Voir également la triple coupe de Meinrad II Bauch, 1609/1629, Saint Petersbourg, Musée de l'Ermitage. Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 31.02, t. I/2, fig. 431.
3. Schütte 2003, p. 225, no. 50.
4. Schütte 2003, p. 225.

35. *Coupe en forme de tulipe*

Sigmund Bierfreund, Nuremberg, vers 1661-1664

POINÇON DE MAÎTRE : «SBF» en forme de cœur (Nürnberger Goldschmiedekunst 7, t. I/1, no. 68)
POINÇON DE VILLE : «N» en rond (probablement Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 22a)
Re-poinçonnage autrichien (Tardy 2000, p. 327)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, gravé, embouti, partiellement doré
H. 7 cm

SIGMUND Bierfreund était spécialisé dans le façonnage de coupes en forme de tulipe. La nature lui inspira des œuvres qui comptent parmi les créations les plus remarquables de l'orfèvrerie au XVIIe siècle. Conçues à Nuremberg entre 1650 et 1680, elles étaient particulièrement en vogue en cette période de tulipomanie.[1]

Des tulipes pleines ornent le pied bombé de la coupe, d'où un piédouche donne naissance à une généreuse forme sphérique imitant le bulbe d'une plante d'ornement.[2] La figure coulée d'un jeune berger fait office de tige. D'une main, il tient un baton cassé, de l'autre une tulipe coupée. Sous cette figure sont découpées et enroulées des lamelles d'argent et au dessus-d'elle, des volutes dorées en forme de rinceaux supportent le corps de la coupe. L'œuvre est fidèle au modèle botanique de la tulipe, soulignant le volume d'une fleur ouverte. Sa surface repoussée, gravée et emboutie traduit la forme naturelle des pétales. L'effet illusionniste est rehaussé par l'alternance de feuilles enroulées laissées en argent et de larges pétales dorés.[3] Une tulipe conçue à partir de fines lames d'argent orne le couvercle. Bierfreund choisit également ce type de couronnement pour d'autres coupes de même facture.[4]

Pour la tige[5] de la coupe en forme de tulipe destinée à l'Ordre des Fleurs de la Pegnitz, Bierfreund opte pour la figure du berger. Les membres de cette société littéraire dont la fondation légendaire remonte à la poésie pastorale antique, vouaient dans leurs poèmes un culte à la vie champêtre idyllique, et se nommaient eux même bergers.[6] Ce type de coupe moderne en forme de tulipe associée au motif pastoral, s'imposait pleinement à cette époque de par sa référence à la nature. La tulipe était de surcroît vénérée comme la fleur du paradis. Ainsi, celui qui à Nuremberg commandait de telles pièces d'apparat en argent, vidrecomes[7] ou coupes de corporation, se révélait être un amateur passionné de tulipes. Elles fleurissaient les nobles jardins et parcs de châteaux de l'Europe entière, et enrichissaient tels des joyaux, les collections de cabinets de curiosités et autres salles aux trésors.

CK

1. Sur l'œuvre de Bierfreund voir Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 68; Tebbe 2007, p. 185; Tebbe 2004, pp. 46-48.
2. Cf. la composition de la coupe en forme de tulipe de Bierfreund de l'Ordre des Fleurs de la Pegnitz (voir rem. 5).
3. Cf. en particulier la composition identique du corps de la coupe en forme de tulipe de Bierfreund réalisée pour la corporation des peintres de Stockholm. Voir Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 68.08, t. 1/2, fig. 453.
4. Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 68.01 et 68.28.
5. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, inv. no. HG 6476(.) Tebbe 2004, p. 47 sq.; Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 68.14, t. I/2, fig. 454; Tebbe 2007, p. 185.
6. Tebbe 2004, p. 47.
7. La coupe en forme de tulipe de Bierfreund réalisée pour la corporation des peintres de Stockholm servit manifestement de vidrecome. Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 68.08, t. 1/2, fig. 453.



36. *Coupe couverte en forme de corne d'abondance*

Matthias I Gelb, Augsbourg, vers 1651-1654

POINÇON DE MAÎTRE : Feuille fendue (en deux), cordiforme (Seling 2007, no. 1434)
POINÇON DE VILLE : Pyr (Seling 2007, no. 590)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, gravé, partiellement doré
H. 49 cm
BIBL. : Bachtler 1986, p. 94 sq., no. 38

La corne d'abondance décorée de pampres de vigne ciselés, s'élève au-dessus d'un pied rond en forme de champignon. Elle est couronnée d'un couvercle évoquant la peau d'un fruit. Un oiseau picorant une courge ou une citrouille tient lieu d'anneau. Le pied de la coupe est soutenu par des mascarons coulés et vissés.

Cette coupe remarquable, ne serait-ce que par sa taille, est unique dans l'art de l'orfèvrerie augsbourgeoise. Elle occupe d'ailleurs une place particulière parmi les œuvres qui nous sont parvenues de Matthias Gelb. Conçue par ce maître issu d'une famille d'orfèvres d'Ulm, elle ne fut pas utilisée comme récipient à boire mais fut plutôt destinée à orner un dressoir. Un usage en tant que nef de table n'est pas exclu, du fait de l'évocation de la terre nourricière en lien avec les quatre fruits disposés sur le couvercle (pépins de grenade, poires, melons ou courges). L'oiseau en train de picorer renforce la symbolique de la fertilité déjà manifeste avec la corne d'abondance. On ne peut dire avec certitude si l'oiseau sur le couvercle est un héron ou un cygne, tous deux symbolisant la fertilité. Par ailleurs, les résidus de graines dures que les oiseaux ne peuvent digérer, contribuent à ensemencer la terre.[1] Serait-ce là une allusion à la diffusion de l'orfèvrerie allemande à travers l'Europe ?

Cette symbolique est beaucoup plus lisible sur une coupe du Palais des armures du Kremlin,[2] réalisée à Hambourg par Dietrich Thor Moye entre 1633 et 1635. Faisant office de tige, la figure de Céres qui tient en équilibre sur ses épaules une corne d'abondance, illustre déjà vingt ans plus tôt, la prospérité et la profusion en personnifiant l'été et la terre. La corne d'abondance revêtait des significations multiples : symbole d'hospitalité, attribut de Fortuna et d'Europe.[3] La grenade symbolise, elle, la résurrection, l'innocence et l'immortalité.[4]

Cette nef de table est inhabituelle, ainsi ne s'étonne-t-on pas aujourd'hui qu'elle soit une pièce unique. Toutefois, une coupe armoriée de l'orfèvre augsbourgeois Jeremias I Wildt appartenant à un collectionneur privé français aborde une thématique proche. Son inscription d'origine mentionne les années situées entre 1605 et 1608. Le couronnement de son couvercle présente une Fortune à la corne d'abondance, inspirée d'une gravure de Cesare Ripa intitulée « Iconologia ». Cependant cet objet magnifique interroge quant à son commanditaire, ses influences et d'autres aspects. Des recherches à venir sont souhaitables, elles permettront assurément d'en savoir davantage.

MB

1. Je dois cette information à Wolfram Koeppe, New York. Voir également New York 2008, p. 186, no. 47 (informations sur la symbolique de la grenade).
2. Cf. Hambourg 1986, p. 118 sq., no. 23.
3. Dans la mythologie grecque, Fortune est une divinité du hasard et de la chance, Europe est une des figures de la déesse terre.
4. Hall 1979, p. 155 ; Impelluso 2005, p. 145, fig. 1.



37. *Récipient à boire en forme d'ours*

Allemagne du Sud, 2ème moitié du XVIIe siècle

POINÇON DE MAÎTRE : « BAUMAN » (R3, no. 4820)
Absence de poinçon de ville
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, doré
H. 28 cm
PROV. : Collection John Pierpont Morgan, New York • Collection I. et H. Jeidel, Francfort-sur-le-Main
BIBL. : Jones 1908, planche LXXXV R3, no. 4820 • Münster 2003, pp. 146-149, no. 90

DANS la société des XVIe et XVIIe siècles, l'importance que l'on attribue aux cérémonies est considérable. Elles jouent un rôle politique prépondérant dans les cours princières et chez les nobles, et jouissent également d'une grande popularité auprès des Conseils de ville, du patriciat et des corporations, en conservant les mêmes rituels. Ainsi un invité qui recevait le « vidrecome » lors de son arrivée, devait le vider « selon la bienséance exigée », et rédiger, comme il se doit, un texte[1] en l'honneur de la circonstance dans le livre de bienvenue. De nombreux récipients en forme d'animaux (sangliers, cerfs, ours), dont la fabrication était une spécialité des ateliers d'orfèvres d'Augsbourg et de Nuremberg, faisaient référence au gibier et servaient de vidrecome dans les pavillons de chasse de leurs hôtes. Des boucs, chevaux et bœufs dressés sur leurs pattes arrières complétaient finalement la ménagerie.[2]

L'ours se tenant debout est l'œuvre d'un orfèvre inconnu. Il constitue un bien « singulier » récipient à boire, néanmoins sa tête amovible permet de comprendre son utilisation. « Maître Petz »[3] tient de ses deux pattes avant, à l'aplomb de son corps lourdaud, une branche en forme de fourche presqu'aussi haute que lui. La nature semble bien avoir été l'inspiratrice de ce récipient à boire. Citons à cet égard l'allure balourde de l'animal, le rendu très naturel de la fourrure travaillée au burin, ainsi que son regard mélancolique. L'animal, souvent représenté en peinture et en dessin comme un voleur de miel, était un trophée de chasse convoité. Il disparut cependant des forêts locales vers le milieu du XVIIIe siècle.

Ce récipient à boire en forme d'ours a dû figurer à l'origine sur un socle, des traces visibles en attestent : le lézard vissé sur la patte droite, détail naturaliste, masque l'attache du socle perdu.[4] On remarque par ailleurs un point de brasage sur la patte gauche de l'ours. La branche en forme de fourche est curieusement maintenue à l'aide d'une tôle sur sa patte droite. Là se trouve le poinçon mentionné plus haut « BAUMAN » qui doit être celui de l'auteur de ces modifications.[5]

Les ouvrages d'orfèvrerie font mention de récipients à boire comparables. En effet d'après Marc Rosenberg, il est question d'un ours dans la collection Karl Rothschild à Francfort, et d'un autre, très proche de celui-ci mais sans fourche, présent dans la collection Emma Budge à Hambourg[6] jusqu'en 1937.

Les coupes en forme d'ours assis sont en revanche tout à fait courantes : le cabinet de curiosités du château d'Ambras près d'Innsbruck et le Trésor de la Résidence de Munich possèdent des récipients à boire en forme d'ours en train de chasser, ces deux œuvres étant de la main de l'orfèvre augsbourgeois Gregor Bair. Les ours, qu'ils soient représentés debout ou en train de chasser, sont souvent très humanisés dans leur représentation.[7]

MB

1. Lorenz Seelig in Munich 1994a, p. 137 sq.
2. Munich 1994a, pp. 140-152, no. 1-7.
3. Nom donné à l'ours dans certaines fables.
4. Au XVIe siècle, des grenouilles, des lézards et des coléoptères mais aussi des herbes furent souvent coulés d'après nature. Nous remercions à ce sujet Monsieur le Professeur Ernst-Ludwig Richter, Stuttgart, pour ses recherches en 1989 sur ce récipient à boire.
5. Marc Rosenberg attribue le poinçon à Bauman d'Urach, maître actif à la fin du XVIIIe siècle / au début du XIXe siècle (R3, no. 4820).
6. Pantheon 20 (1937), p. 287 ; vente cat. Paul Graupe, collection Emma Budge, Hambourg, Berlin, 27 et 29 septembre 1937, no. 181 ; cf. également Siegel-Weiß 1994, no. 132.
7. Vienne 1998, no. 98 (autres références bibliographiques), voir aussi : Heitmann 1990, no. 3. Cette coupe a été réalisée par Leonhard Umbach vers 1580, dont une autre œuvre de sa main se trouve au Musée régional du Wurtemberg de Stuttgart (« *Württembergisches Landesmuseum Stuttgart* »).



38. *Récipient à boire en forme de coq*

Lorentz Hoffmann, Königsberg, 1685

POINÇON DE MAÎTRE : «LH» au dessus de «85» (Scheffler 1983, p. 102, no. 144, là avec les chiffres 83)
POINÇON DE VILLE : Croix avec couronne dans l'écusson pour Konigsberg (R3, no. 2801)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, gravé, doré
H. 24 cm
BIBL. : Bachtler 1986, p. 106, no. 44 • Siegel-Weiß 1994, p. 100 • Münster 2003, p. 148 sq., no. 91

LE coq de cette coupe a fière allure avec sa queue aux plumes fournies et ses ergots acérés. Nous ignorons l'occasion pour laquelle, Lorentz Hoffmann, nommé maître orfèvre en 1661, réalisa cette œuvre. En Allemagne du Sud, c'était chose courante que d'offrir des coupes en forme de coq lors de kermesses. En revanche, en Allemagne du Nord, dans un contexte protestant, une telle coutume ne devait pas avoir cours. La destination de ce récipient pourrait être celle d'un vidrecome, dont la « tête » amovible symboliserait l'animal héraldique d'une famille. Cette coupe n'ayant pas la finesse des célèbres exemples de Nuremberg, il est possible qu'elle n'ait été utilisée que comme récipient de fantaisie parmi d'autres, comme le pasteur de Wismar, Michael Freud, en fait mention dans sa liste : *« La jeunesse de ce monde et les champions de la boisson d'aujourd'hui chopinent dans des... de [...] coq, singes, moines »*.[1]

MB

1. Cf. texte pp. 39-40.



39. *Grande coupe couverte*

Christoph Straub, Nuremberg, vers 1577-1591

POINÇON DE MAÎTRE : Poinçon d'atelier dans l'écusson (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 877)
POINÇON DE VILLE : «N» en rond (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 8)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, embouti, gravé, doré
H. 44,5 cm
PROV. : Collection Karl Thewalt, Cologne
BIBL. : R3, no. 3899d • vente cat. Math. Lempertz, livres et antiquités, Cologne, 4-14 novembre 1903 (Collection Karl Thewalt), no. 806 • Bachtler 1986, p. 24 sq., no. 3 • Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 877.04, t. 1/2, fig. 302

D'EMBLÉE les dimensions impressionnantes de cette coupe font d'elle un objet essentiellement ostentatoire. Sur l'écusson du guerrier la couronnant, était probablement gravé le blason du propriétaire d'origine ou de l'éventuel commanditaire.[1] Cet imposant récipient à boire s'élançant sur un pied élevé, est composé d'une succession de lignes horizontales se terminant par un couvercle relativement plat, agrémenté d'une statuette. Ce type de coupe Renaissance fut porté à sa perfection par le célèbre orfèvre de Nuremberg, Wenzel Jamnitzer, avec la coupe dite de « l'empereur » réalisée en l'honneur de Maximilien II.[2]

La composition de ce récipient est organisée selon le rythme d'une série de saillies arrondies, de retraits cintrés et de sections cylindriques. Le couvercle à rétrécissements échelonnés, déborde fortement du corps de la coupe, et est couronné d'une figure de guerrier avec lance et bouclier, positionné sur un socle. Christoph Straub déploie ici un vaste répertoire de formes ornementales : languettes sur le pied et le rebord du couvercle, coquillages et grappes de fruits, mascarons, fleurs, frises perlées, et couronnes de laurier. Ces éléments décoratifs se succèdent sous diverses formes, insérés dans des cuirs découpés et enroulés afin de couvrir presque toute la surface de la coupe. Enfin, trois cartouches de forme ovale en partie supérieure du corps de la coupe, présentent respectivement un ours, un rhinocéros et un lion, chacun couché dans un paysage.

UW

1. L'écusson actuel date certainement d'une époque ultérieure. Il présente, à côté d'un poinçon d'atelier couronné et mis en valeur par une hermine, les lettres cyrilliques : «ТБЬСП». Celles-ci furent vraisemblablement ajoutées au même moment que l'inscription de 1740 située sous le pied également en cyrillique.
2. Berlin, Kunstgewerbemuseum, inv. no. W 1963,16 ; Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 403.13, t. I/2, fig. 290.



40. *Coupe couverte au Jugement de Pâris*

Probablement Münster, fin XVIe siècle

POINÇON DE MAÎTRE : Partiellement net, «S[?]VK»
POINÇON DE VILLE : Partiellement net, écusson divisé (cf. Scheffler 1973, p. 765)
Re-poinçonnage français (R3, no. 5905)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, embouti, gravé, doré
H. 28,5 cm
BIBL. : Bachtler 1986, p. 18 sq., no. 1 • Münster 2003, p. 34 sq. no. 13

Le corps cylindrique de la coupe à la surface finement ciselée, s'élève sur un pied large et étiré où figure un vase balustre faisant office de tige. Il se termine par une moulure légèrement débordante. Trois cartouches entourés de motifs de cuir découpé, présentent des figures féminines allongées dans un paysage. Leurs attributs, mais aussi les inscriptions gravées au dessus d'elles, permettent de les identifier : Héra, épouse de Zeus, Dieu des dieux, accompagnée du paon ; Aphrodite, déesse de l'amour, aux côtés de cupidon, petit dieu de l'amour ; Pallas Athéna, déesse de la sagesse et de la guerre, munie du casque, du bouclier et de l'épée.[1] Sur le pommeau du couvercle, la figure en armure, réalisée en ronde bosse, complète le décor narratif de ce récipient à boire. Cette statuette, tenant une pomme au bout de son bras droit, est celle de Pâris, dont le nom est lisible également sur le bouclier retenu par sa main gauche. La coupe évoque un épisode de la mythologie grecque très en vogue à cette époque : Pâris, un des fils de Priam, roi de Troie, fut désigné pour choisir la plus belle des déesses. Il était censé remettre à l'heureuse élue une pomme d'or. La concurrence était rude. Pour remporter la victoire, Héra lui promit le pouvoir, Pallas Athéna, des batailles victorieuses, et Aphrodite, l'amour de la plus belle femme du monde. Pâris choisit Aphrodite, ce qui eut des conséquences graves. En effet, la plus belle femme du monde était Hélène, l'épouse de Ménélas, le puissant roi de Sparte. Promise à Pâris par Aphrodite, elle fut alors enlevée ce qui déclencha la guerre de Troie. Ainsi le motif de la pomme dans le décor de la coupe s'impose. Il apparaît en effet dans les guirlandes de fruits du pied, au niveau de la terrasse et sur le corps de la coupe. Il agrémente aussi l'épaulement du pied très élancé.

Le nom du maître de ce travail d'orfèvrerie, réalisé probablement à Münster à la fin du XVIe siècle, n'a pu être déterminé jusqu'à présent.[2] La statuette de Pâris en couronnement de coupe, dont la représentation en guerrier est inhabituelle, provient d'un des modèles, qui, fabriqués en grand nombre, étaient courants dans les centres d'orfèvrerie de Nuremberg et d'Augsbourg. D'un point de vue stylistique, les personnages de la coupe sont proches de ceux des plaquettes figurant les vices et les vertus, réalisés dans le sud de l'Allemagne.[3]

Sous le pied se trouve une gravure, apposée certainement au XVIIIe siècle. On peut y lire le numéro d'inventaire « No. 58 » ainsi qu'une indication de poids,[4] révélant ainsi que la coupe faisait à l'époque déjà partie d'une collection d'argenterie plus importante.

UW

1. Les inscriptions gravées sur la bordure mentionnent le nom des déesses romaines Junon et Vénus, assimilées aux déesses grecques Héra et Aphrodite.
2. Sur la question de l'attribution voir en détail Monika Bachtler in Münster 2003, p. 34.
3. Münster 2003, p. 34 et Weber 1975, no. 378.
4. «1 m (?) 9 q (?)». La signification des lettres abrégées («m» pour Mark et «q» pour Quent) est incertaine.


IVNA

41. *Gobelet sur pied*

Christoph Erhart, Augsbourg, vers 1585-1590

POINÇON DE MAÎTRE : «CE» avec flèche en rond (cf. Seling 2007, no. 763c)
POINÇON DE VILLE : Pyr (Seling 2007, no. 100)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, ciselé, gravé, embouti, doré
H. 44,5 cm
PROV. : Collection Albert Ullmann, Francfort-sur-le-Main
BIBL. : RS, no. 366k • Bachtler 1986, p. 40 sq., no. 10 • Seling 2007, no. 763e

CE remarquable travail de l'orfèvre Christoph Erhart appartient à l'ensemble des coupes appelées gobelets sur pied et se distinguant par un corps légèrement conique et à fond plat. Elles furent fabriquées en grand nombre entre 1560 et 1630 à Augsbourg tout comme à Nuremberg.[1] Cet exemplaire, au pied divisé en trois ressauts, et coiffé d'un très haut pommeau de couvercle, s'affirme par sa verticalité. La statuette du guerrier avec lance et bouclier couronnant l'ensemble, contribue fortement à cet élancement. La représentation gravée sur l'écusson d'un oiseau tenant en son bec une branche, correspond au blason d'un ancien propriétaire, certainement la noble famille Pamphilij, originaire d'Ombrie.

La beauté de la coupe, simple et élégante à la fois, sans volutes ni balustres, tient au décor couvrant la surface de son corps. S'y épanouit en effet une ornementation finement ciselée, à base de rinceaux associés à des coquillages, des fruits et des têtes ailées de puttis. Ce décor, se détachant nettement en volume sur le fond mat embouti, vient s'enrouler autour de trois cartouches représentant un cheval, un cerf et un renard. Ces représentations ont pu s'inspirer d'eaux-fortes de Jost Aman, où les bêtes adoptent une position semblable mais s'inscrivent dans un paysage moins détaillé.[2] La conception d'ensemble de tels gobelets sur pied fut tout d'abord influencée par la série de dessins, réalisée en 1576 par l'artiste novateur nurembourgeois, Georg Wechter. D'autres séries furent aussi sources d'inspiration, de la main cette fois de Bernhard Zan (1580) et Paulus Flindt (1593).[3]

UW

1. Tebbe 2007, p. 172.
2. Hollstein 2001, pp. 147-150, no. 155-156.
3. Nuremberg 1985, p. 380, no. 391, p. 382, no. 397 et p. 386, no. 412.



42. *Double coupe à godrons et bosselages* (« *Doppelscheuer* »)

Peter Wibers (manchette : Franz Doth), Nuremberg, vers 1609-1629

POINÇON DE MAÎTRE : «PW» liées dans un cadre (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 957)
POINÇON DE MAÎTRE SUR LES MANCHETTES : «FT» lié dans un écusson cintré (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 168b]
POINÇON DE VILLE : «N» en rond (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 13)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, gravé, partiellement doré
H. 48 cm
PROV. : Collection Lionel Rothschild, Londres • Collection Randolf Hearst, New York
BIBL. : Vente cat. Sotheby's, Londres, 26 avril 1937, no. 222 • München 1972, p. 398, no. 798 • Bachtler 1986, p. 60 sq., no. 19 • Münster 2003, pp. 40-42, no. 19 • Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, no. 957.13, t. I/2, fig. 277

La coupe est faite de deux moitiés presqu'identiques. Son pied bosselé repose sur un socle ajouré, au dessus d'une base octogonale. Des bosselages du pied s'élance un faisceau de lignes se prolongeant en des tiges vrillées renflées à leur naissance. Elles portent, en disparaissant sous elle, la riche manchette d'où s'échappent des rinceaux et des arabesques. Vient ensuite le corps de la coupe en forme de cloche, dont les godrons reprennent avec souplesse un mouvement de vrille. Dans les pendentifs entre les bosselages se trouvent des décors de chardons en argent blanc accompagnés de coquillages dorés. Le col, en léger retrait, ourlé d'un fin cordon de métal, est surmonté d'un bandeau orné de rinceaux, de fleurs et d'oiseaux gravés.

La double coupe appelée également «*Doppelscheuer*» en ancien « franconien »,[1] est une œuvre remarquable de la renaissance tardive de Nuremberg. Cette coupe, caractéristique du travail de Peter Wibers, orfèvre nurembergeois originaire d'Allemagne du Nord, réalisée grâce à la technique parfaite du repoussé, rappelle la traditionnelle vaisselle à boire de l'époque du gothique flamboyant. Selon Otto von Falke, Peter Wibers est le plus grand représentant du style « néo-gothique ».[2] C'est d'ailleurs ainsi qu'il le qualifiait en évoquant l'art des années 1600.

Ces séduisants travaux d'orfèvrerie du XVIe et début XVIIe siècle aux silhouettes audacieuses, faisaient partie des récipients à boire disposés généralement par paire sur des buffet-dressoirs ou des coffres. On les retrouvaient lors de grandes occasions, faisant office de vidrecome ou de cadeau de mariage. Cependant ils furent aussi utilisés constamment comme récipients à boire. Ce type de double coupe, réalisée dès 1500 à Nuremberg se trouvait également dans la collection d'objets en argent appartenant au Conseil de la ville, ainsi que dans les cabinets d'argenterie et trésors des princes et patriciens.[3]



MB

1. Dialecte germanique appartenant au haut allemand, parlé à l'origine en Franconie (sud-est de l'Allemagne) et encore utilisé aujourd'hui.
2. Falke 1919.
3. Schürer 2001.



43. *Coupe ancolie décorée des symboles des trois âges de la vie*

Hans Weber, Nuremberg, vers 1593-1602

POINÇON DE MAÎTRE : Navette de tisserand dans un cadre cintré
(Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. 1/1, p. 434, no. 0934)
POINÇON DE VILLE : « N » en rond (Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. 1/1, p. 631, BZ 11b)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, embouti, découpé, doré
H. 20,5 cm
PROV. : Marché de l'art

UN étonnant changement se produisit vers 1500 dans le répertoire de formes de l'orfèvrerie allemande, avec les coupes ancolie, variantes dérivées des coupes à bosselage gothiques dépourvues de figuration. D'autres réalisations suivirent encore, inspirées des modèles de plantes et de fruits, ainsi que des récipients à boire en forme d'animaux. Les orfèvres cherchaient constamment à imiter la nature le plus fidèlement possible.

La coupe ancolie évoque par son allure générale la fleur en forme de cloche de l'ancolie, plante médicinale répandue au Moyen Âge, et également fleur d'ornement des jardins depuis le XVe siècle. De la fin de XVe siècle jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, les formes de récipients dont elle est l'inspiratrice constituent un sujet imposé réalisé au repoussé, permettant l'obtention du diplôme de maîtrise à Nuremberg,[1] mais également à Dresde et dans d'autres villes allemandes. En 1571, le Conseil de ville de Nuremberg décide de garantir l'impartialité de la validation du chef-d'œuvre à partir d'un modèle de référence qui servirait de base à sa réalisation.[2] La coupe ancolie apparaît déjà dans les arts plastiques avant 1479 dans « l'Adoration des rois mages », une gravure sur cuivre de Martin Schongauer (1430/1450-1491), où elle symbolise l'humilité et constitue un présent honorifique.[3]

La coupe ancolie est une variante de la coupe à bosselages, particulièrement délicate, inspirée des formes de la nature. La forme végétale du corps de la coupe qui s'épanouit avec souplesse vers l'extérieur, reproduit fidèlement la forme naturelle de cloche de l'ancolie. La paroi cintrée du récipient présente une double série de six bosselages en forme de gouttes ou encore d'entonnoirs, s'imbriquant selon un rythme inversé, et se terminant

1. Schürer 1985b, p. 108 ; Tebbe 2007, p. 167.
2. Jacob Fröhlich (avant 1555-1579), juré des argentiers, conçoit avec Martin Rehlein (avant 1566-1613) en 1571-1573 une coupe ancolie en argent, qui servira dorénavant de modèle pour la reproduction des chefs-d'œuvre imposés. Il devrait s'agir ici de l'exemplaire aujourd'hui au Victoria & Albert Museum de Londres, propriété de la corporation des orfèvres de Nuremberg jusqu'en 1868. Hernmarck 1978, p. 100, fig. 124 et 125 ; Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I/1, p. 328 ; Schürer 1985b, pp. 108-110 ; Tebbe 2007, p. 167 et rem. p. 210 ; Timann 2007, p. 41.
3. Au sujet d'autres représentations peintes de la coupe ancolie sur des figures des trois rois mages, voir Scheffler 1985, pp. 207-215.





4. Hernmarck 1978, p. 99, rem. 131; Schürer 1985b, pp. 111-117.
5. Tebbe 2007, p. 167.

en une pointe fine. Les bosselages situés en partie inférieure constituent le corps et la base de la coupe, en revanche ceux de la partie supérieure s'ouvrent, et forment sa bordure. A l'intérieur, un faisceau de six lignes étirées rappelle le réceptacle floral. Alors que la forme est imposée et restera de ce fait longtemps une convention, les ornements du corps de la coupe suivent la mode de temps.[4] Le règlement des orfèvres de Nuremberg permet aux compagnons de décider librement des décors. Avec la réalisation d'une coupe ancolie, le futur maître orfèvre doit démontrer son savoir-faire manuel, en usant des différentes techniques du repoussé, de la ciselure et du moulage. Le bosselage est la forme d'expression incontournable du travail au repoussé. L'idée d'*imitatio* (imitation) de la nature incite à la perfection et stimule l'habileté. L'esprit d'inventivité attendu de la part de l'artiste, réside dans la capacité à faire varier la forme de base connue, afin d'aller au delà du modèle existant.[5] La réalisation d'un couvercle n'était pas exigée lors de l'examen de maîtrise.

La coupe ancolie d'Hans Weber (actif 1588-1634) présente également un pied trilobé caractérisque, orné – comme c'est le cas ici – de trois têtes de béliers et d'une tige coulée en forme de balustre que l'on pouvait dévisser. La bordure hexagonale du corps de la coupe travaillée au repoussé, est décorée ici alternativement de mascarons encadrés d'ornements, et de scènes ciselées illustrant les trois âges de la vie : l'enfance (un jeune garçon chevauchant un manche en bois en guise de cheval), la jeunesse (un adolescent chassant le faucon) et la vieillesse (un homme donnant à manger à un chien). Alors que les chefs-d'œuvres demeuraient immanquablement sans dorure ni poinçon, n'étant pas destinés à la vente, il existe néanmoins des coupes ancolie poinçonnées. En atteste l'œuvre en argent doré d'Hans Weber, considérée comme une pièce de collection, empreinte d'une grande virtuosité.

Hans Weber, qui obtint son titre de maître en 1588 et fut actif à Nuremberg jusqu'en 1634, s'est surtout spécialisé dans la réalisation de coupes à bosselages avec décor de rinceaux.

CK

44. *Gobelet couvert sur pieds boules*

probablement Christoph Frei (Frey), Lindau, vers 1703

POINÇON DE MAÎTRE : «CF» lié en ovale (Schmidt 1998, fig. 5)[1]
POINÇON DE VILLE : Rameau de tilleul à trois feuilles en ovale (Schmidt 1998, fig. 5.)
TECHNIQUE : Argent, repoussé, coulé, gravé, partiellement doré
H. 25 cm
PROV. : Marché de l'art
BIBL. : Non publiée

CE gobelet couvert de forme cylindrique repose sur trois pieds boules. Sa paroi lisse et dorée est revêtue d'une enveloppe d'argent ajourée, aux motifs de rinceaux d'acanthes et de fleurs disposés en symétrie. Ces décors entourent un grand médaillon ovale accompagné d'une inscription gravée, ainsi que dix-sept petits médaillons blasonnés ovales, se superposant sur trois rangées. Sur le plus grand blason, flanqué de deux palmes, on peut lire la dédicace suivante : « A [nno]. O[rbis]. R[edempti]./ M.DCC.III. / Praenobili ac strenuo / D[OMI]NO RUDOLPHO CURTABAT / cum / Nobilem Consulatum / Reipubl[ic]ae Lindaviensis / Meritorum suasu / Populi applausu / in solatium omnium / acquireret / Hocce / faustissimae acclamationis / Mnemosynon / cum candore et obsequio / dicavit / circum scriptorum Patriciorum / Corona ».[2] Quant aux dix-sept petits médaillons, ils présentent chacun une armoirie gravée surmontée d'un cimier, où figurent le nom et la désignation partielle de la fonction ou du métier correspondant au donateur du gobelet.[3] Au dessus de l'enveloppe d'argent ajourée, une frise de simples perles termine la bordure à la surface lissée. Le couvercle relativement plat festonné de godrons est couronné par un bouquetin dressé, arborant un écusson aux armes de la famille Curtabat.[4]

Le bouquetin et le blason se réfèrent à Rudolph Curtabat (1649-1705) cité dans l'inscription.[5] Ce dernier était issu d'une famille originaire de Bergell, installée depuis le début du XVII[e] siècle à Lindau. Après son mariage en 1676, Rudolf fut élu, en sa qualité de commerçant, au tribunal municipal. En 1681 il devint membre du « conseil de l'intérieur » (« *inneres Rat* ») et de 1689 à sa mort, il fut membre de la société « *Zum Sünfzen* ». Cette association dont l'existence est attestée depuis 1358, correspond à un regroupement de respectables patriciens, jouant un rôle important tant au niveau politique qu'économique dans la ville de Lindau, étant entendu que cette société aspirait avant

1. Schmidt 1998, p. 316, fig. 5, poinçon de maître comme pour le numéro 1.
2. Citation traduite de l'allemand vers le français dans l'esprit ou en totalité : « Dans l'année de la rédemption 1703 le groupe des patriciens partout représenté, fit une offrande avec sincérité et dévouement au très honorable et très actif Sieur Rudolph Curtabat, lors de son accession, en raison de ses mérites, sous les applaudissements de la population et à la joie de tous, au poste prestigieux de consul de la ville de Lindau, cet objet souvenir dans une acclamation extrêmement heureuse ». Je remercie Peter Kranz, Paderborn, pour ces renseignements. «*Im Jahr der Welterlösung 1703 stiftete die Schar der ringsherum aufgeführten Patrizier mit Aufrichtigkeit und Ergebenheit dem sehr angesehenen und tatkräftigen Herrn Rudolph Curtabat, als er aufgrund seiner Verdienste unter dem Beifall der Bevölkerung und zur Freude aller das angesehene Amt eines Konsuls der Stadt Lindau erlangte, dieses Erinnerungsstück an die äußerst glückliche Acclamation* ».
3. (1[ère] rangée supérieure) « Augustus Wolffgang Bensperg Bürgermeister » ; 2. « Iohann Andreas Heider I[uris]. U[triusque]. L[icentiatus]. » ; 3. « Thomas Welz Doctor » ; 4. « Iohann Albrecht » ; 5. « Georg Walther von Eberz » ; 6. « Andreas Kramer Bürgermeister » ; 7. (2[ème] rangée milieu) « Georg Vlrich Müller Med[icinae]. D[octo]r. » ; 8. « Iohann Matthias Rader » ; 9. « Iohann Heinrich Fels Stattschreiber » ; 10. « Iohann Heinrich Fels Lt [Licentiatus ?] » ; 11. « Abraham Rader Med[icinae]. D[octo]r. » ; 12. (3[ème] rangée inférieure) « Iohannes Gloggengiesser » ; 13. « Iohann Michael Bensperg » ; 14. « Wolffgang Bensperg » ; 15. « Martin Mathias v[on] Eberz » ; 16. « Johannes v[on] Eberz » ; 17. « Elisaeus Rader ».
4. Ecusson divisé en quatre, secteur 1 et 4 bouquetin redressé, secteur 2 et 3 sept bandes obliques, écusson central avec croix.
5. Voir Joetze 1906, p. 36 et Stolze 1956, pp. 124, 228.


A·O·R
M.DCC.III
Prænobili ac strenuo
DNO RUDOLPHO CURTABAT
cum
Nobilem Consulatum
Reipublæ Lindaviensis
Meritorum suasu
Populi applausu
in solatium omnium
acquireret
Hocce
faustissimæ acclamationis
Mnemosynon
cum candore et obsequio
dicavit
Corona



6. Présentation détaillée de l'histoire de la *Sünfzengesellschaft* dans Stolze 1956.
7. Voir la liste de l'ensemble des membres de 1540 jusqu'à 1830 dans Stolze 1956, pp. 225-246.
8. Au sujet des manifestations mondaines de l'association «*Sünfzengesellschaft*» voir les détails dans Stolze 1956, pp. 142-160. En 1684, il fut suggéré que tout haut dignitaire fasse don de son propre gobelet en argent à la Trinkstube (salle à boire ou réservée à la boisson), *ibid.* p. 136. Voir également sur les récipients à boire des «*Sünfzen*», Schaich 2015.
9. Salle privée réservée à la boisson.
10. Schmidt 1998, p. 316.
11. Voir par ex. le gobelet sur pieds boules des serruriers et des aubergistes. Hanau / Ingolstadt / Nuremberg 1987, no. 192 et 193.

tout à la convivialité.[6] En 1703 Rudolph Curtabat devint finalement maire de Lindau. C'est à cette occasion qu'on lui dédia le gobelet couvert, comme l'inscription le mentionne avec emphase. Les dix-sept donateurs, immortalisés par leurs noms et blasons sur ce présent, sont tous sans exception identifiés comme membres de la société «*Sünfzengesellschaft*» de Lindau.[7] Les noms de professions prouvent que parmi eux se trouvaient quelques représentants de la ville aux fonctions importantes tels deux maires et un greffier de la ville, ainsi que des juristes et autres médecins. Le récipient à boire en argent fut peut-être également utilisé[8] lors des fréquentes rencontres dans la «Trinkstube»[9] de la maison qui existe encore aujourd'hui «*Zum Sünfzen*».

Le poinçon de maître formé des initiales «CF», se trouvant avec le poinçon de ville de Lindau sous le gobelet, est attribué à l'orfèvre Christoph Frei (Frey). Quelques œuvres accompagnées de son poinçon ont été conservées dans le domaine religieux, comme par exemple un service de burettes au sein de la collégiale de St. Gallen, ou un encensoir avec navette qui se trouve au couvent de Grimmenstein en Suisse.[10] Concernant le récipient à boire en hommage à Rudolf Curtabat, l'orfèvre choisit le type de gobelet à pieds boules ou à «boutons» fréquemment représenté en Allemagne du Sud à la fin du XVIIe et au début du XVIIIe siècle. Ce type de gobelet semble avoir été très apprécié en tant que cadeau ou encore donation, et on le retrouve avec inscriptions, blasons et couronnements en relief, surtout auprès de corporations ou d'associations pour un même usage honorifique.[11] Le décor de feuilles d'acanthe, de godrons et de frise de perles propose des formes d'ornementations et d'ornements caractéristiques des années 1700. Elles furent reprises avec une grande similitude dans les centres d'orfèvrerie d'Augsbourg et de Nuremberg. En définitive, l'inscription dédicace et les médaillons blasonnés font de ce récipient à boire un témoignage de la fierté des patriciens à l'époque baroque.

AS

BIBLIOGRAPHIE

Joetze 1906 Franz Joetze (éd.), «Das Leben des Lindauer Bürgermeisters Rudolf Curtabatt», in *Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung 35 (1906)*, pp. 35-64.

Schaich 2015 Dieter Schaich, Ein Stangenglas des 16. Jahrhunderts aus dem Sünfzen zu Lindau, in Der Glasfreund 20 (2015), no. 56, pp. 16-20.

Schmidt 1998 Werner Schmidt, Lindau. Goldschmiedemarken : neue Forschungsergebnisse, partie 11, in Weltkunst 68 (1998), cah. 2, pp. 315-317.

Stolze 1956 Alfred Otto Stolze, Der Sünfzen zu Lindau. Das Patriziat einer schwäbischen Reichsstadt. Lindau / Constance 1956.

Hanau / Ingolstadt / Nuremberg 1987 Deutsche Goldschmiedekunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum, rédigé par Klaus Pechstein e. a., Deutsches Goldschmiedehaus Hanau / Städtisches Museum Ingolstadt / Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nuremberg / Berlin 1987.



BIBLIOGRAPHIE



Alberti 2001 Volker Alberti, Schloss Artelshofen, in Mitteilungen der Altnürnberger Landschaft 50 (2001), cah. 1, pp. 564-570.

Alcouffe 2001 Daniel Alcouffe, Les Gemmes de la Couronne, catalogue musée du Louvre, département des Objets d'art, Paris 2001.

Althaus 1975 Paul Althaus, Die Theologie Martin Luthers, 4ème édition, Gütersloh 1975.

Andratschke 1998a Thomas Andratschke, Das Bildprogramm der Weltallschale : Reichspolitischer Status und religiöses Bekenntnis, in Umeni 46 (1998), pp. 222-233.

Andratschke 1998b Thomas Andratschke, Die Weltallschale Rudolfs II ?, in Lubomir Konečný (éd.), Rudolf II, Prague and the World, Papers from the International Conference, Prag, 2-4 septembre 1997, Prague 1998, pp. 99-110.

Angerer 1985 Martin Angerer, Über Nürnberger Goldschmiedezeichnungen, in Nuremberg 1985, pp. 123-139.

Angerer 1992 Martin Angerer, Ratisbonne, in Ingolstadt 1992, pp. 140-142.

Appuhn 1989 Horst Appuhn (éd.), Johann Siebmachers Wappenbuch von 1605, 2ème édition révisée, Dortmund 1989.

Arnold 2004 Ulli Arnold, Tulpen in der bürgerlichen und höfischen Schatzkunst, in Tulpomanie. Die Tulpe in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, édité par André van der Goes, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunstgewerbemuseum, Zwolle 2004, pp. 105-111.

Bachtler 1986 Monika Bachtler, Goldschmiedekunst. Westfälische Privatsammlung, Bielefeld 1986.

Bachtler 2001 Monika Bachtler, Der goldene Apfel-Die Ereignisse von 1683 vor den Toren Wiens am Beispiel zweier Pokale, in Festschrift Seling 2001, pp. 75-88.

Bassermann-Jordan 1923 Friedrich von Bassermann-Jordan, Geschichte des Weinbaus, 2ème édition augmentée, 3 tomes, Berlin 1923.

Bauer 2006 Ingolf Bauer, Zunftaltertümer, in Das Bayerische Nationalmuseum 1855-2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen, im Auftrag des Bayerischen Nationalmuseums, édité par Renate Eikelmann et Ingolf Bauer avec le concours de Birgitta Heid et Lorenz Seelig, Munich 2006, pp. 623-629.

Bedini 1998 Silvio Bedini, The Pope's Elephant, Nashville 1998.

Begov 2011 Eve Begov, Farbig gefasste Metalloberflächen in der Sammlung des Grünen Gewölbes, Dresden. Oberflächenbehandlungen im 18. Jahrhundert und heute, in Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut 2011, cah. 2, pp. 21-28.

Bencard / Markova 1988 Mogens Bencard / Galina A. Markova, Christian IV's Royal Plate and his relations with Russia, Copenhague 1988.

Berliner 1981 Rudolf Berliner, Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts, 3 tomes, 2ème édition augmentée, Munich 1981.

Bernstein 2008 Bianca Bernstein, Leipziger Innungspokale des 17. bis 19. Jahrhunderts, maîtrise non publiée, Universität Leipzig, Leipzig 2008.

Beuchert 1995 Marianne Beuchert, Symbolik der Pflanzen : von Akelei bis Zypresse, Francfort-sur-le-Main 1995.

Biesboer 2004 Pieter Biesboer, Tulpomanie-Tulpenzucht und Tulpenhandel in den Niederlanden, in Dresde 2004, pp. 47-53.

Bock 2005 Sebastian Bock, Ova struthionis. Die Straußeneiobjekte in den Schatz-, Silber-und Kunstkammern Europas, Fribourg-en-Brisgau / Heidelberg 2005.

Boeckh 1982 Hans Boeckh, Emailmalerei auf Genfer Taschenuhren vom 17. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br., Fribourg-en-Brisgau 1982.

Böhm 1939 Ernst Böhm, Hans Petzolt, ein deutscher Goldschmied, Munich 1939.

Boggero / Simonetti 1999 Franco Boggero / Farida Simonetti, Zilversmeden en hun werk in Genua en Vlaanderen. Silversmiths and their work in Genoa and Flanders, in Zilver voor Sir Anthony. Silver for Sir Anthony, rédigé par Anne-Marie Claessens-Peré e. a., Provinciaal Museum Sterckshof / Zilvercentrum Antwerpen, Gand / Anvers 1999, pp. 27-47.

Bruck 1912 Robert Bruck, Die Sophienkirche in Dresden. Ihre Geschichte und ihre Kunstschätze, Dresde 1912.

Bruning 2007 Jens Bruning, August I. (1553-1586), in Frank-Lothar Kroll (éd.), Die Herrscher Sachsens. Markgrafen, Kurfursten, Könige, Munich 2007, pp. 110-125.

Büll 1963 Reinhard Büll, Vom Wachs. Höchster Beiträge zur Kenntnis der Wachse, t. 1, article 7/2, Keroplastik, Francfort-sur-le-Main / Höchst 1963, pp. 417-526.

Bursche 1990 Stefan Bursche (éd.), Das Lüneburger Ratssilber, Berlin 1990.

Bursche 2008 Stefan Bursche, Das Lüneburger Ratssilber, mit Beiträgen von Nikolaus Gussone und Dietrich Poeck, Munich 2008 (Nouvelle édition modifiée de 1990).

Callot 1972 Jacques Callot. Das gesamte Werk in zwei Bänden, mit Einleitungen von Albrecht Dohmann, Berlin 1972.

Castelluccio 2002 Stéphane Castelluccio, Les collections royales d'objets d'art de François Ier à la Révolution, Paris 2002.

Christ 1805 Johann Ludwig Christ, Allgemeines theoretisch-praktisches Wörterbuch über die Bienen und die Bienenzucht, Francfort-sur-le-Main 1805.

Clasen 1993 Carl-Wilhelm Clasen, Peter Boy. Rheinischer Goldschmied und Emailmaler der Barockzeit und der Schatzfund von Perscheid, Cologne 1993.

Coole / Neumann 1972 Philip G. Coole / Erwin Neumann, The Orpheus Clocks, Londres 1972.

Curiositäten 1813 Curiositäten der physisch-literarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt zur angenehmen Unterhaltung für gebildete Leser, édité par Christian August Vulpius, t. 3, Weimar 1813.

Czihak 1908 Eugen von Czihak, Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preussen. Deuxième partie : Prusse occidentale, Leipzig 1908.

Czogalla 2007 Claus H. Czogalla, Der Berliner "Kaiserpokal" von Wenzel Jamnitzer als Supplikationspokal des Landsberger Bundes : Neubestimmung eines historischen Dokuments, in Jahrbuch der Berliner Museen, Nouvelle éd. 49 (2007), pp. 57-72.

Daston / Park 2002 Lorraine Daston / Katharine Park, Wunder und die Ordnung der Natur 1150-1750, Francfort-sur-le-Main 2002 (édition anglaise : Wonders and the Order of Nature 1150-1750, New York 1998).

Denk 1998 Claudia Denk, Email- und Feinmalerei im Wettstreit. Überlegungen zu den Emailminiaturen am Düsseldorfer Hof des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, in Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3ème volet, 49 (1998), pp. 93-122.

Deutsch 1990 Wolfgang Deutsch, Johann Jacob Betzold. Ergänzende Anmerkungen zum Leonhard Kern-Katalog, in Harald Sieben-morgen (éd.), Leonhard Kern (1588-1662). Neue Forschungsbeiträge, Kataloge des Hällisch-Fränkischen Museums Schwäbisch Hall, t. 2, supplément, Sigmaringen 1990, pp. 84-111.

Distelberger 2002 Rudolf Distelberger, Die Prager Schule der Steinschneidekunst, in Vienne 2002, pp. 245-257.

Domdey-Knödler 1979 Helga Domdey-Knödler, Battenberg Antiquitäten-Katalogue. Silber, Augsbourg 1979.

Drach 1888 Alhard von Drach, Ältere Silberarbeiten in den königlichen Sammlungen zu Cassel. Avec des informations documentées et une annexe, Marbourg 1888.

Droege 1984 Gisela Droege, Das Imkerbuch. Wissenswertes aus allen Teilgebieten der Imkerei, Berlin 1984.

Egger 1981 Gerhart Egger, Profane Goldschmiedegefäße des 17. und 18. Jahrhunderts aus dem Österreichischen Museum fur angewandte Kunst in Wien, in Alte und Moderne Kunst 26 (1981), cah. 174-175, pp. 8-17.

Endres 1981 Rudolf Endres, Sozialstruktur Nürnbergs, in Nürnberg. Geschichte einer europäischen Stadt, édité par Gerhard Pfeiffer, Munich 1971, pp. 194-199.

Erbstein 1884 Julius und Albert Erbstein, Das königliche Grüne Gewölbe zu Dresden, Dresde 1884.

Eser 2007 Thomas Eser, "Weit berühmt vor andern Städten". Kunsthistorische Relevanz, städtische Konkurrenz und jüngere Wertschätzungsgeschichte der Nürnberger Goldschmiedekunst, in Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. II, pp. 9-32.

Euw 1985 Anton von Euw, Liturgische Handschriften, Gewänder und Geräte, in Anton Legner (éd.), Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, Schnütgen-Museum und Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 3 tomes, Cologne 1985, t. 1, pp. 385-414.

Falke 1919 Otto von Falke, Die Neugotik im deutschen Kunstgewerbe der Spätrenaissance, in Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 40 (1919), pp. 75-92.

Festschrift Seling 2001 Studien zur europäischen Goldschmiedekunst des 14. bis 20. Jahrhunderts. Festschrift für Helmut Seling zum 80. Geburtstag am 12. Februar 2001, édité pour das Bayerische Nationalmuseum par Renate Eikelmann, Annette Schommers et Lorenz Seelig, Munich 2001.

Fischer 1991 Fritz Fischer, Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts, Kataloge des Hessischen Landesmuseums Darmstadt 17, Darmstadt 1991.

Forrer 1942 Robert Forrer, Archäologisches zur Geschichte des Schuhes aller Zeiten, Schönen-werd 1942.

Forssman 1985 Erik Forssman, Renaissance, Manierismus und Nürnberger Goldschmiedekunst, in Nuremberg 1985, pp. 1-24.

Forssman 1992 Erik Forssman, Versuch über deutsche Goldschmiedekunst, in Ingolstadt 1992, pp. 1-44.

Forssman 2001 Erik Forssman, Goldschmiedekunst und Stillebenmalerei in Holland im 17. Jahrhundert, in Festschrift Seling 2001, pp. 357-370.

Fouquet 2004 Gerhard Fouquet, Weinkonsum in gehobenen städtischen Privathaushalten des Spätmittelalters, in Weinproduktion und Weinkonsum im Mittelalter, édité par Michael Matheus, Stuttgart 2004, pp. 133-179.

Freeden 1967 Max H. von Freeden, Vorwort zum Ochsenfurter Kauzenbuch (Mainfränkische Hefte, Heft 47), Wurtzbourg 1967, pp. I-XXII.

Fritz 1966 Johann Michael Fritz, Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik, Graz 1966.

Fritz 1974 Rolf Fritz, Sammlung August Neresheimer, Hambourg - Altona 1974.

Fritz 1983 Rolf Fritz, Die Gefäße aus Kokosnuss in Mitteleuropa 1250-1800, Mayence 1983.

Fritz 1985 Rolf Fritz, Laternenhumpen : ein Nürn-berger Kuriosum, in Weltkunst 55 (1985), cah. 17, pp. 2333-2337.

Fritz 1986 Johann Michael Fritz, Deckelbecher mit "Bauchbinde", in Weltkunst 21 (1986), cah. 21, pp. 3320-3326.
Fritz 2004 Johann Michael Fritz, Das evangelische Abendmahlsgerät in Deutschland. Vom Mittelalter bis zum Ende des Alten Reiches, mit Beiträgen von Martin Brecht u. a., Leipzig 2004.
Fučicová 1986 Eliška Fučicová, Die Kunstkammer und Galerie Kaiser Rudolfs II als eine Studiensammlung, in Der Zugang zum Kunstwerk : Schatzkammer, Salon, Ausstellung, "Museum", Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4-10 septembre 1983, t. 4, Vienne / Cologne / Graz 1986, pp. 53-58.
Fuhring 1989 Peter Fuhring, Design into Art. Drawings for Architecture and Ornament. The Lodewijk Houthakker Collection, 2 tomes, Londres 1989.
Fuhring 2001 Peter Fuhring, Rubens, silver ewer and basin. Theodoor I Rogiers, Bruxelles 2001.
Geffcken 2010a Peter Geffcken, Karolinische Regimentsordnung (Stand : 25.08.2010), in Augsburger Stadtlexikon Online, édité par Günther Grünsteudel, Günter Hägele et Rudolf Frankenberger (http://www.stadtlexikon-augsburg.de).
Geffcken 2010b Peter Geffcken, Zünfte (Stand : 03.09.2010), in Augsburger Stadtlexikon Online, édité par Günther Grünsteudel, Günter Hägele et Rudolf Frankenberger (http://www.stadtlexikon-augsburg.de).
Glanville 2004 Philippa Glanville, Mayer Cari von Rothschild : collector or patriot ?, in The Rothschild Archive, Review of the year, avril 2003 - mars 2004, Londres 2004, pp. 36-43.
Goldberg 1971 T. Goldberg, Verzeichnis der russischen Gold - und Silbermarken, Einführung und Übersetzung des Textes bei den Marken von Boris Rothemund, édité par Slavisches Institut München, Munich 1971.
Goldgar 2004 Anne Goldgar, Kunst und Natur. Sammellust und Tulpenhandel in den Niederlanden, in Dresde 2004, pp. 55-61.
Goldschmiedekunst in Ulm 1990 Goldschmiedekunst in Ulm. Kataloge des Ulmer Museums IV : Goldschmiedekunst 15. Jahrhundert bis um 1850, édité par Ulmer Museum, Ulm 1990.
Gotthard 2007 Alex Gotthard, Johann Georg I (1611-1656), in Frank Lothar Kroll (éd.), die Herrscher Sachsens, Markgrafen, Kurfürsten, Könige, Munich 2007, pp. 137-147.
Grabplatten 1904-1905 Grabplatten und Handwerkerplatten, in Deutsche Gaue, Zeitschrift für Heimat- und Volkskunde, t. VI, 1904/05, pp. 53-65.
Gradowski 1994 Michal Gradowski, Znaki na Srebrze. Znaki miejskie I państwowe używan na terenie polski w obecnych jej granicach, Varsovie 1994.
Grieb 2007 Manfred H. Grieb (éd.), Nürnberger Künstlerlexikon, t. I : A-G, Munich 2007.
Gröber 1936 Karl Gröber, Alle deutsche Zunftherrlichkeit, Munich 1936.
Grosshans 2003 Rainald Grosshans, Pieter Bruegel d. Ä. Die niederländischen Sprichwörter, Berlin 2003.
Gruber 1992 Alain Gruber, The History of Decorative Arts : Classicism and the Baroque in Europe, Paris 1992.
Gurlitt 1903 Beschreibende Darstellung der älteren Bau - und Kunstdenkmäler in Sachsen. Unter Mitwirkung des Sächsischen Altertumsvereins, édité par Sächsisches Ministerium des Innern, t. 21, Stadt Dresden, rédigé par Cornelius Gurlitt, Dresde 1903.
Hackenbroch 1968 Yvonne Hackenbroch, Wager Cups, in Metropolitan Museum of Art Bulletin 26, 1968, pp. 381-387.
Häberle 1934 Adolf Haberle, Die Goldschmiede zu Ulm, Ulm 1934.
Hämmerle 1936 Albert Hämmerle, So endete Augsburgs Goldschmiedezunft, in Vierteljahreshefte zur Kunst und Geschichte Augsburgs I, 1936, cah. II, pp. 70-72.
Hämmerle 1936-1937 Albert Hämmerle, Der Wappenpokal der Augsburger Goldschmiedezunft vom Jahre 1593, in Vierteljahreshefte zur Kunst und Geschichte Augsburgs 2, 1936-1937, pp. 93-106.
Hahnloser / Brugger-Koch Hans R. Hahnloser / Susanne Brugger-Koch, Corpus der Hartsteinschliffe des 12. bis 15. Jahrhunderts, Berlin 1985.
Hainhofer 1628-1629 Oscar Doering (éd.), Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden, in Quellen-schriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik, Nouvelle éd., t. X, Vienne 1901.
Hall 1979 James Hall, Dictionary of Subjects and Symbols in Art, Londres 1979.
Hall 1994 Michael Hall, Die englischen Rothschilds als Sammler, in Francfort 1994, pp. 267-290.
Hanebutt-Benz 1983 Eva-Maria Hanebutt-Benz, Ornament und Entwurf. Ornamentstiche und Vorzeichnungen für das Kunsthandwerk vom 16. bis zum 19. Jahrhundert aus der Linel Sammlung fur Buch- und Schriftkunst, Museum fur Kunsthandwerk Frankfurt a. M., Francfort-sur-le-Main 1983.
Hauschke 2003 Sven Hauschke, Wenzel Jamnitzer im Porträt. Der Künstler als Wissenschaftler, in Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2003, pp. 127-136.
Hauschke 2007 Sven Hauschke, Goldschmiede als Hersteller wissenschaftlicher Instrumente und Geräte, in Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. II, pp. 216-232.

Hayward 1976 John Forrest Hayward, Virtuoso goldsmiths and the triumph of Mannerism 1540-1620, Londres 1976.

Hein 1996 Jørgen Hein, Ein wiederentdeckter Elfenbeinpokal : Fragen nach moglichen Auftraggebern, in Hambourg 1996, pp. 27-32.

Hein 2009 Jørgen Hein, The Treasure Collection at Rosenborg Castle, t. II (Catalogue Part 1), Copenhague 2009.

Heinemann 1982 Thomas Heinemann, The Upp-sala Art Cabinet, Uppsala 1982.

Heinrich 1996 Christoph Heinrich, Zum Lob der Kunst, der Dänen und der göttlichen Verheißung, in Hambourg 1996, pp. 8-24.

Heitmann 1990 Bernhard Heitmann, Galerie Neuse. Silber, Brême 1990.

Heitmann 1994 Bernhard Heitmann, Galerie Neuse. Silber, Brême 1994.

Heitmann 2004 Bernhard Heitmann, Dem Fürsten zu Diensten. Formen und Schaustellung höfischen Prunksilbers, in Hambourg 2004, pp. 90-95.

Henkel / Schone 1996 Arthur Henkel und Albrecht Schöne (éd.), Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1996.

Hering-Mitgau 1987 Mane Hering-Mitgau, Das Entwerfen und Kopieren barocker Silberfiguren, in Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 44, 1987, pp. 271-301.

Hering-Mitgau 1992 Mane Hering-Mitgau, Silberfiguren. Entwurf-Ausführung-Nachbildung, in Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert, édité par Konstanty Kalinowski, Poznan 1992, pp. 341-364.

Hernmarck 1978 Cari Hernmarck, Die Kunst der europäischen Gold- und Silberschmiede von 1450 bis 1830, Munich 1978.

Heydenreuter / Groß / Miksch 1994 Reinhard Heydenreuter / Reiner Groß / Anna Miksch, Zwischen Konfessionalisierung und aufgeklärtem Absolutismus : Geschichte Bayerns und Sachsens vom 16. bis 18. Jahrhundert, in Bayern und Sachsen in der Geschichte. Wege und Begegnungen in archivalischen Dokumenten. Bayerisches Hauptstaatsarchiv und Sächsisches Hauptstaats-archiv, Neustadt / Aisch 1994, pp. 138-217.

Hildebrandt / Theuerkauff 1981 Josephine Hildebrandt / Christian Theuerkauff (éd.), Die Brandenburgisch-Preussische Kunstkammer, Berlin 1981.

Hintze 1979 Erwin Hintze, Schlesische Goldschmiede, reproduit de : Schlesiens Vorzeit. Nouvelle éd. : Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer 6 (1912) und 7 (1916), Réimpression Osnabrück 1979.

Hollstein 1954 Friedrich W. H. Hollstein, German engravings, etchings and woodcuts 1400-1700. t. III : Hans Sebald Beham, édité par Tilmann Falk, Amsterdam 1954.

Hollstein 2001 The New Hollstein. German engravings, etchings and woodcuts 1400-1700. t. XXXI : Jost Amman, partie I, rédigé par Gero Seelig, édité par Giulia Bartrum, Rotterdam 2001.

Holzhausen 1953 Walter Holzhausen, Objets d'art et de haute curiosité - Kostbarkeiten der 437. Vente aux enchères Lempertz, in Weltkunst 23 (1953), cah. 8, p. 5 sq.

Holzhausen 1966 Walter Holzhausen, Prachtgefäße, Geschmeide, Kabinettstücke. Goldschmiedekunst in Dresden, Tübingen 1966.

Hoos 1983 Hildegard Hoos, "Neugotik" in der Nürnberger Goldschmiedekunst um 1600, in Städel-Jahrbuch, Nouvelle éd. 9 (1983), pp. 115-130.

Hoppe 1994 Brigitte Hoppe, Kunstkammern der Spätrenaissance zwischen Kuriosität und Wissenschaft, in Andreas Grote (éd.), Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, Opladen 1994.

Horbas 2001 Claudia Horbas, Museum und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck. Goldschmiedekunst von der Renaissance bis zum Klassizismus aus einer Lübecker Privatsammlung, Kulturstiftung der Länder-Patrimonia 204, Lübeck 2001.

Imhoff 1984 Christoph von Imhoff (éd.), Berühmte Nürnberger aus neun Jahrhunderten, 2ème édition, Nuremberg 1984.

Impelluso 2005 Lucia Impelluso, Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen, Berlin 2005.

Irmscher 1983 Günter Irmscher, Goldschmiedezeichnungen. Eine Reihe von Beispielen aus Mitteleuropa 1540-1650, in Kunst und Antiquitäten 1983, cah. 3, pp. 45-51.

Irmscher 1985 Günter Irmscher, Der Nürnberger Ornamentstich im 16. und 17. Jahrhundert, in Nuremberg 1985, pp. 141-150.

Irmscher 1995 Günter Irmscher, Wolfgang Vincentz (1523/24-1586). Zur Autobiographie eines Breslauer Goldschmieds des 16. Jahrhunderts, in Weltkunst 65 (1995), p. 140 sq.

Irmscher 2003 Günter Irmscher, Die süddeutsche Goldschmiedekunst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Das Handwerk, die Städte, die Höfe, die Wanderungen der Hofgoldschmiede, in Wunderwerk. Göttliche Ordnung und vermessene Welt. Der Goldschmied und Kupferstecher Antonius Eisenhoit und die Hofkunst um 1600, édité par Christoph Stiegemann, Erzbischöfliches Diözesanmuseum Paderborn, Mayence 2003, pp. 101-115.

Irmscher 2005 Günter Irmscher, Das Kölner Goldschmiedehandwerk 1550-1800. Eine Sozial - und Werkgeschichte (Sigurd Greven-Studien t. 5), 2 tomes, Ratisbonne 2005.

Isphording 1985 Eduard Isphording, Wenzel Jamnitzer und sein Werk im Urteil der Nachwelt, in Nuremberg 1985, pp. 191-206.
Jamnitzer 1966 Christoph Jamnitzer : Neuw Grotteßken Buch, réimpression de l'édition de Nuremberg de 1610, introduction de Heinrich Gerhard Franz, Graz 1966.
Jonas 1992 Melitta Jonas, Berlin, in Ingolstadt 1992, pp. 90-96.
Jones 1908 Edward Alfred Jones, Illustrated catalogue of the collection of old plate of John Piermont Morgan, Londres 1908.
Jones 1912 Alfred Jones, A Catalogue of the Object of Gold and Silver in the Collection of Baroness James de Rothschild, Londres 1912.
Jordan Gschwend 2010 Annemarie Jordan Gschwend, The Story of Süleyman. Celebrity Elephants and other exotica in Renaissance Portugal, Zurich 2010.
Junghans 1990 Helmar Junghans, Kryptocalvinisten, in Theologische Realenzyklopädie (TRE), 36 tomes, Berlin 1976-2007, t. 20, 1990, pp. 123-129.
Junghans 2005 Helmar Junghans (éd.), Das Jahrhundert der Reformation in Sachsen. Im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft fur Sächsische Kirchengeschichte anlässlich ihres 125jährigen Bestehens, 2e édition, Leipzig 2005.
Källström / Hernmarck 1941 Olle Kallström / Cari Hernmarck, Svenskt Silversmide 1520-1850, t. I, Renässans och barock 1520-1700, Stockholm 1941.
Kappel 2011 Jutta Kappel, Schiffe im Grünen Gewölbe zu Dresden - ein Sujet der Schatzkunst (Vortrag zur Tagung im Deutschen Studien-zentrum Venedig am 12. April 2010), in Nicole Hegener und Lars U. Scholl (éd.), Vom Anker zum Krähennest. Nautische Bildwelten von der Renaissance bis zum Zeitalter der Fotografie / From the Anchor to the Crow's Nest. Naval Imagery from the Renaissance to the Age of Photography (German Maritime Studies, 17), Bremerhaven 2011 (paru à l'automne 2011).
Kappel / Weinhold 2007 Jutta Kappel / Ulrike Weinhold, Das Neue Grüne Gewölbe. Führer durch die ständige Ausstellung, Dresde / Munich / Berlin 2007.
Katalog Pillnitz 1981 Kunsthandwerk der Gotik und der Renaissance 13-17. Jahrhundert, Museum fur Kunsthandwerk Schloss Pillnitz, édité par Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresde 1981.
Kaulbach 2007 Hans-Martin Kaulbach, Deutsche Zeichnungen vom Mittelalter bis zum Barock. Bestandskatalog. Staatsgalerie Stuttgart Graphische Sammlung, Ostfildern 2007.
Keller 2010 Katrin Keller, Kurfürstin Anna von Sachsen (1532-1585), Ratisbonne 2010.
Ketelsen 1990 Thomas Ketelsen, Künstlerviten. Inventare. Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis, Hambourg 1990.
Ketelsen 1996 Thomas Ketelsen, "Zwei Korper können nicht zugleich an selben Orten sein". Zur ästhetischen Erkundung der Dinge im 17. Jahrhundert, in Hambourg 1996, pp. 42-49.
Koeppe 1992 Wolfram Koeppe, Die Lemmers-Danforth-Sammlung Wetzlar, Heidelberg 1992.
Koeppe 2004 Wolfram Koeppe, Exotica und Kunstkammerstücke : Von "Schlangensteinen, irisierenden Seeschnecken und den Eiern des eisenfressenden Riesenvogels", in Hambourg 2004, pp. 80-89.
Kohlhaussen 1968 Heinrich Kohlhaussen, Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240-1540, Berlin 1968.
Koschatzky 1973 Walter Koschatzky, Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, Salzbourg 1973.
Kris 1932 Ernst Kris, Goldschmiedearbeiten des Mittelalters, der Renaissance und des Barock, 1ère partie, Vienne 1932.
Kugler 2000 Georg J. Kugler, Kaiser Karls V. Kampf um das Mittelmeer mit Türken und Franzosen, in Wilfried Seipel (éd.), Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapisserien, Kunsthistorisches Museum Wien, Vienne 2000.
Kunz 1916 George Frederick Kunz, Ivory and the Elephant in Art, in Archaeology, and in Science, Garden City, New York 1916.
Lange 1897 Konrad Lange, Peter Flötner, ein Bahnbrecher der Renaissance, auf Grund neuer Entdeckungen geschildert, Berlin 1897.
Lehne 1985 Barbara Lehne, Süddeutsche Tafelaufsätze vom Ende des 15. bis Anfang des 17. Jahrhunderts, Munich 1985.
Lehnert 1983 Walter Lehnert, Nürnberg - Stadt ohne Zünfte. Die Aufgaben des reichsstädtischen Rugamtes, in Rainer S. Elkar (éd.), Deutsches Handwerk in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Göttingen 1983, pp. 71-81.
Lein 2007 Edgar Lein, Über den Naturabguss von Pflanzen und Tieren, in Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. II, pp. 205-215.
Leitermann 1953 Hans Leitermann, Deutsche Goldschmiedekunst. Das Goldschmiedehandwerk in der deutschen Kunst - und Kulturgeschichte, Stuttgart 1953.
Lundberg 1987 Gunnar W. Lundberg, Charles Boit 1662-1727. Emailleur-miniaturiste suédois. Biographie et catalogue critiques, Nogent-le-Rotrou 1987.
Lessman / König-Lein 2002 Johanna Lessmann / Susanne König-Lein, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Wachsarbeiten des 16. bis 20. Jahrhunderts (Sammlungskataloge des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig t. 9), Braunschweig 2002.
Lieber 1979 Elfriede Lieber, Verzeichnis der Inventare der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 1568-1945, Dresde 1979.

Lösel 1983 Eva-Maria Lösel, Zürcher Goldschmiedekunst vom 13. bis zum 19. Jahrhundert, Zurich 1983.
Lünsmann / Schommers 2004 Anke Lünsmann / Annette Schommers, Meisterstücke der Augsburger Goldschmiede. Silberne Deckelpokale aus der zweiten Halfte des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3ème volet, t. IV, Munich 2004, pp. 167-193.
Lütke Notarp 1998 Gerlinde Lütke Notarp, Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie. Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien - und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts (Niederlande-Studien, édité par Horst Lademacher et Loek Geeraedts, t. 19), New York / Munich / Berlin 1998.
Lutz 1979-1980 Cora E. Lutz, Some Medieval Impressions of the Ostrich, in The Yale University Library Gazette, New Haven 54 (1979-1980), pp. 18-25.
Mahrle 2000 Wolfgang Mahrle, Academia Norica. Wissenschaft und Bildung an der Nürnberger Hohen Schule in Altdorf (1575-1623), Stuttgart 2000.
Magirius 2009 Heinrich Magirius, Die evanlische Schlosskapelle zu Dresden aus kunstgeschichtlicher Sicht (Sächsische Studie zur älteren Musikgeschichte, t. 2), Altenbourg 2009.
Mahn 1927 Hannshubert Mahn, Lorenz und Georg Strauch. Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs im 16. und 17. Jahrhundert, Inaugurale Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde einer Hohen Philosophischen Fakultät der Universität zu Tübingen, Tübingen 1927.
Markowa 2008 Galina Markowa, Figürliche Motive auf Augsburger Silber in der Rüstkammer des Moskauer Kreml, in Zarensilber. Augsburger Silber aus dem Kreml, édité par Christ Emmendörffer et Christof Trepesch, Sammlungen und Museen Augsburg - Maximilianmuseum, Munich 2008, pp. 106-119.
Marx 2005 Barbara Marx, Kunst und Repräsentation an den kursächsischen Höfen, in Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof, de Barbara Marx, Munich 2005, pp. 9-39.
Matter 1987 Max Matter, "Im Wein liegt die Wahrheit" Zur symbolischen Bedeutung gemeinsamen Trinkens, in Alkohol im Volksleben, édité par Hessische Vereinigung für Volkskunde / Andreas C. Bimmer und Siegfried Becker (Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, t. 20), Marbourg 1987, p. 37.
Maué 1994 Hermann Maué, Matthes Gebel (tätig 1523-1574), in Scher 1994, pp. 254-263.
Mette 1995 Hanns-Ulrich Mette, Der Nautiluspokal. Wie Kunst und Natur miteinander spielen, Munich / Berlin 1995.
Müller / Wunderlich 1999 Ulrich Müller / W. Wunderlich (éd.), Dämonen, Monster, Fabelwesen (Mittelalter-Mythen, t. 2), St. Gall 1999.
Mundt 2009 Barbara Mundt, Der Pommersche Kunstschrank des Augsburger Unternehmers Philipp Hainhofer für den Gelehrten Herzog Philipp II von Pommern, Munich 2009.
Nadolski 1986 Dieter Nadolski, Zunftzinn. Formenvielfalt und Gebrauch bei Fest und Alltag des Handwerks, Munich 1986.
Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. I Nürnberger Goldschmiedekunst 1541-1868, t. I Meister-Werke-Marken, partie I : vol. texte, rédigé par KarinTebbe, Ursula et Thomas Eser e. a., partie 2 : Planches, édité par Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nuremberg 2007.
Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. II Nürnberger Goldschmiedekunst 1541-1868, t. II Goldglanz und Silberstrahl, Begleitband zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 20 septembre - 13 janvier 2008, rédigé par Karin Tebbe, édité par Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nuremberg 2007.
O'Byrn 1880 Friedrich August O'Byrn, Die Hofsilberkammer und Hofkellerei zu Dresden, Dresde 1880.
Oman 1963 Charles Oman, Medieval silver nefs, Victoria and Albert Museum monograph 15, Londres 1963.
Oswald 2006 Gert Oswald, Lexikon der Heraldik, 2ème éd., Regenstauf 2006.
Ottomeyer 1997 Hans Ottomeyer, Das Buffet Moritz des Gelehrten, in Lemgo 1997, pp. 163-169.
Paston-Williams 1999 Sara Paston-Williams, The Art of Dining, Londres 1999.
Pechstein 1979 Klaus Pechstein, sur le thème "Goldschmiedezeichnung", in Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540-1640, édité par Heinrich Geissler e. a., Staatsgalerie Stuttgart Graphische Sammlung, Stuttgart 1979, t. 2, pp. 207-210.
Pechstein 1987 Klaus Pechstein, Zur deutschen Goldschmiedekunst vom Ausgang des Mittelalters bis zum 19. Jahrhundert, in Hanau / Ingolstadt / Nuremberg 1987, pp. 11-55.
Poscharsky 2009 Reinhold Poscharsky, Der Taufengel. Ein Zeugnis lutherischer Frömmigkeit im Zeitalter des Barock, in Bettina Seyder-helm (éd.), Taufengel in Mitteldeutschland. Geflügelte Taufgeräte zwischen Salzwedel und Suhl, mit Beiträgen von Peter Poscharsky, Bettina Seyderhelm, Diana Seeber-Grundmann e. a., Ratisbonne 2009, pp. 11-32.
R3 : Rosenberg 1922-1928 Marc Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen, troisième édition augmentée et illustrée, 4 tomes, Francfort-sur-le-Main 1922-1928.

Rathke-Köhl 1964 Sylvia Rathke-Köhl, Geschichte des Augsburger Goldschmiedegewerbes vom Ende des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Geschichtsquellen und Forschungen, Schriftenreihe des Historischen Vereins für Schwaben t. 6, Augsbourg 1964.

Rauch 1985 Marga Rauch, Handwerk in Augsburg, Bad Wörishofen 1985.

Rauch 2006 Margot Rauch, Gesammelte Wunder : Naturobjekte in den Kunstkammern und Naturalienkabinetten des 16. und 17. Jahrhunderts, in Innsbruck / Vienne 2006-2007, pp. 1-15.

Renner 1991 Klaus Renner, Mollusken-Schalen-faszinierender Glanz von Weichtieren des Meeres, in Dirk Syndram (éd.), Naturschätze. Kunstschätze. Vom organischen und mineralischen Naturprodukt zum Kunstobjekt, Bielefeld 1991, pp. 60-63.

Richter 1983 Ernst-Ludwig Richter, Altes Silber : imitiert - kopiert - gefälscht, Munich 1983.

Richter 1989 Ernst-Ludwig Richter, Die Deckelkanne des Bartholomäus Zorn. Ein frühes Zeugnis Berliner Goldschmiedekunst, in Weltkunst 59 (1989), cah. 7, pp. 1000-1003.

Richter 2006 Thomas Richter, Der Berner Silberschatz. Trinkgeschirre und Ehrengaben aus Renaissance und Barock (Glanzlichter aus dem Bernischen Historischen Museum, 16), Zurich 2006.

Riether 2002 Achim Riether, Christoph Jamnitzers Zeichnungen, in Munich 2002, pp. 135-147.

Rosenberg 1885 Marc Rosenberg, Der neue Katalog des Grunen Gewölbes, in Kunstgewerbeblatt, 1. Jahrgang, Leipzig 1885, pp. 183-187.

Rothe 1938 Félicitas Rothe, Das deutsche Akanthusornament des 17. Jahrhunderts. Zur Frage seiner Selbständigkeit, Berlin 1938.

Schade 1974 Günter Schade, Deutsche Goldschmiedekunst, édition Hanau 1974.

Schaller 2003 Andrea Schaller, Art. Kunstgewerbe, in Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, édité par Ulrich Pfisterer, Stuttgart / Weimar 2003, pp. 203-208.

Schatzkammer München 1970 Schatzkammer der Residenz München. Katalog, 3ème édition, édité par Herbert Brunner, Munich 1970.

Scheffler 1968 Wolfgang Scheffler, Berliner Goldschmiede. Daten, Werke, Zeichen, Berlin 1968.

Scheffler 1973 Wolfgang Scheffler, Goldschmiede Rheinland-Westfalens, 2 tomes, Berlin / New York 1973.

Scheffler 1983 Wolfgang Scheffler, Goldschmiede Ostpreußens. Daten-Werke-Zeichen, Berlin / New York 1983.

Scheffler 1985 Wolfgang Scheffler, Gemalte Goldschmiedearbeiten. Kostbare Gefäße auf Dreikönigsbildern in den Niederlanden und in Deutschland 1400-1530. Ein typologischer Beitrag zur Goldschmiedekunst, Berlin / New York 1985.

Scher 1994 Stephen K. Scher (éd.), The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance, New York 1994.

Scherer 1924 Christian Scherer, Der Elfenbeinschnitzer Johann Michael Hornung, in Der Kunstwanderer, septembre 1924, pp. 4-6.

Schestag 1872 Franz Schestag, Katalog der Kunstsammlungen des Freiherrn Anselm von Rothschild in Wien, Vienne 1872.

Schiedlausky 1959 Günther Schiedlausky, Essen und Trinken. Tafelsitten bis zum Ausgang des Mittelalters, Munich 1959.

Schiedlausky 1959 Günther Schiedlausky, Essen und Trinken. Tafelsitten bis zum Ausgang des Mittelalters, Munich 1959.

Schiedlausky 1961 Günther Schiedlausky, Tee, Kaffee, Schokolade. Ihr Eintritt in die europäische Gesellschaft, Munich 1961.

Schiedlausky 1965 Günther Schiedlausky, Beiträge zum Werk des Georg Strauch, in Festschrift für Peter Metz, édité par Ursula Schlegel et Claus Zoege von Manteuffel, Berlin 1965, pp. 366-378.

Schiedlausky 1985 Günther Schiedlausky, Die Nürnberger Goldschmiedekunst als Forschungsaufgabe, in Nuremberg 1985, pp. 37-55.

Schiedlausky 1991 Günther Schiedlausky, Tafelschiffe, in Kunst und Antiquitäten 1991, cah. 12, pp. 30-39.

Schiller / Lübben 1878 Karl Schiller / August Lübben, Mittelniederdeutsches Wörterbuch, t. IV, Brême 1878.

Schliemann 1985 Erich Schliemann (éd.), Die Goldschmiede Hamburgs, 3 tomes, Hambourg 1985.

Schmidberger / Richter 2001 Ekkehard Schmidberger / Thomas Richter, Schatzkunst. 800 bis 1800. Kunsthandwerk und Plastik der Staatlichen Museen Kassel im Hessischen Landes-museum Kassel, Kassel / Wolfratshausen 2001.

Schmidt 2003 Sabine Schmidt, Ein Dresdner Goldschmied-Daniel Kellerthaler-sein Leben und seine Werke in Dresden, maîtrise non publiée, Technische Universität Dresden, Dresde 2003.

Schmidt-Lauber 1983 Hans-Christoph Schmidt-Lauber, Formeln, Liturgische III, in Theologische Realenzyklopädie (TRE), 36 tomes, Berlin 1976-2007, t. II, 1983, pp. 265-271.

Schroder 1991 Timothy Schroder, The Francis F. Fowler, Jr. Collection of Silver, Los Angeles 1991.

Schübel 2002 Birgit Schübel, Christoph Jamnitzer, Eine Neuzuschreibung - Der Hahnenpokal des Wilhelm Kress zu Kressenstein, in Weltkunst 72 (2002), cah. II, p. 1735 sq.

Schürer 1985a Ralf Schürer, “Aller Goldschmidt Ordnung auf Pueß”. Die Nürnberger Goldschmiede und ihre Ordnung im 16. und 17. Jahrhundert, in Nuremberg 1985, pp. 71-85.

Schürer 1985b Ralf Schürer, Der Akeleypokal. Überlegungen zu einem Meisterstück, in Nuremberg 1985, pp. 107-122.

Schürer 2001 Ralf Schürer, "An verguld- und unverguldem silbergeschirr". Zwei Nachlaßinventare aus einem bedeutenden Nürnberger Handelshaus, in Festschrift Seling 2001, pp. 235-260.

Schürer 2002 Ralf Schürer, Vom alten Ruhm der Goldschmiedearbeit. Nürnberger Silber in Europa, in Nuremberg 2002, pp. 174-197.

Schürer 2007 Ralf Schürer, Nürnbergs Goldschmiede und ihre Auftraggeber, in Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. II, pp. 70-119.

Schütte 2003 Rudolf-Alexander Schütte, Die Silberkammer der Landgrafen von Hessen-Kassel. Bestandskatalog der Goldschmiedearbeiten des 15. bis 18. Jahrhunderts in den Staatlichen Museen Kassel, mit Beiträgen von Thomas Richter, Kassel / Wolfratshausen 2003.

Schwarz 2008 Werner Schwarz, Meister dreier Medien. Der Augsburger Goldschmied, Wachsbossierer und Zeichner Abraham II Drentwett 1647-1729) (Beiträge zur Kunstwissenschaft t. 87/I II), 2 tomes, Munich 2008.

Seelig 1986 Lorenz Seelig, Der silberne Prunkeinband Hans Lenckers aus dem Jahre 1574, in Das Gebetbuch Kurfürst Maximilians I von Bayern : Bayerische Staatsbibliothek München Clm 23640, Francfort-sur-le-Main 1986, pp. 137-174.

Seelig 1994 Lorenz Seelig, Der von dem Freisinger Goldschmied Hans von Erfurt gefertigte silberne Zunfthammer - eine Stiftung Herzog Ernsts von Bayern aus dem Jahr 1583, in Freising. 1250 Jahre Geistliche Stadt, t. II, Beiträge zur Geschichte und Kunstgeschichte der altbayerischen Bischofsstadt, édité par Tans Ramisch et Peter B. Steiner, Diözesanmuseum für christliche Kunst des Erzbistums München und Freising, Freising 1994, pp. 210-225.

Seelig 2001 Lorenz Seelig, Zwei Augsburger Humpen mit Darstellung des Trunkenen Silen nach Peter Paul Rubens, in Festschrift Seling 2001, pp. 51-74.

Seelig 2002 Lorenz Seelig, Silber für Rat und Zunft als Element der städtischen Repräsentation, in Bürgertum und Kunst in der Neuzeit, édité par Hans-Ulrich Thamer, Cologne / Weimar / Vienne 2002, pp. 231-266.

Seelig 2006 Lorenz Seelig, Miniaturen, in Das Bayerische Nationalmuseum 1855-2005. 50 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen, im Auftrag des Bayerischen Nationalmuseums édité par Renate Eikelmann et Ingolf Bauer (†) avec le concours de Birgitta Heid et Lorenz Seelig, Munich 2006, pp. 277-284.

Seling 1980 Helmut Seling, Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529-1868, 3 tomes, Munich 1980.

Seling 2007 Helmut Seling, Die Augsburger Gold- und Silberschmiede 1529-1868. Meister, Marken, Werke, avec le concours de Stéphanie Singer, Munich 2007.

Siegel-Weiß 1992 Claudia Siegel-Weiß, Schützensilber und Schützenwesen, in Ingolstadt 1992, pp. 45-60.

Siegel-Weiß 1994 Claudia Siegel-Weiß, Tiergestaltige Trinkgefäße : Beispiele Deutscher Goldschmiedekunst von 1500-1750, Diss. Phil. (Microfiche), Fribourg-en-Brisgau 1994.

Sommer 2006 Wolfgang Sommer, Die lutherischichen Hofprediger in Dresden. Grundzüge ihrer Geschichte und Verkündigung im Kurfürstentum Sachsen, Stuttgart 2006.

Speel 1998 Erika Speel, Dictionary of Enamelling. History and Techniques, Aldershot 1998.

Speel 1999 Erika Speel, Jean Louis Petitot, in Glass on Metal, t. 18, no. 4 (décembre 1999), p. 89 et p. 94 sq.

Speel 2008 Erika Speel, Limousiner Maleremail. Die Werkmaterialien und ihre Anwendungstechniken als bestimmende Faktoren für die stilistischen Entwicklungen, in Weinhold 2008, pp. 150-157.

Speel 2008 Erika Speel, Jean Louis Petitot, in Glass on Metal, t. 18, no. 4 (décembre 1999), p. 89 et 94 sq.

Spies 1996 Gerd Spies, Braunschweiger Goldschmiede. Geschichte - Werke - Meister und Marken, 3 tomes, Munich / Berlin 1996.

Spode 1993 Hasso Spode, Die Macht der Trunkenheit. Kultur- und Sozialgeschichte des Alkohols in Deutschland, Opladen 1993.

Stadtlexikon Nürnberg 2000 Stadtlexikon Nürnberg, édité par Michael Diefenbacher et Rudolf Endres, Nuremberg 2000.

Steinbrucker 1927 Charlotte Steinbrucker, Kellerthaler, Daniel, in Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, édité par Ulrich Thieme et Félix Becker, 37 tomes, Leipzig 1907-1950, t. 20, 1927, p. 118 sq.

Steingraber 1966 Erich Steingraber, Der Goldschmied. Vom alten Handwerk der Gold- und Silberarbeiter (Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg zur deutschen Kunst- und Kulturgeschichte t. 27), Munich 1966.

Steingraber 1967 Erich Steingraber, Artikel "Email" in Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte (RDK), t. V, Stuttgart 1967, col. 1-65.

Stolleis 1982 Michael Stolleis, "Von dem grewlichen Laster der Trunckenheit" - Trinkverbote im 16. und 17. Jahrhundert, in Rausch und Realität. Drogen im Kulturvergleich, édité par Gisela Völger et Karin von Welck, avec une préface de René König, Reinbek près de Hambourg 1982, t. I, pp. 177-191.

Stolleis 1985 Michael Stolleis, Nachwort zu Blasius Multibibus (Richard Brathwaite), Jus Potandi oder Zechrecht. Réimpression de la version allemande du "Jus Potandi" de Richard Brathwaite de 1616, Francfort-sur-le-Main 1985.

Stübel 1912 Moritz Stübel, Christian Ludwig von Hagedorn. Ein Diplomat und Sammler des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1912.

Syndram 1991a Dirk Syndram (éd.), Naturschätze. Kunstschätze. Vom organischen und mineralischen Naturprodukt zum Kunstobjekt, Bielefeld 1991.

Syndram 1991b Dirk Syndram, "Berlen-Mutter" - Schalen und Gehäuse der Nautilus, der Meerschnecken und der Muscheln im Kunstgewerbe, in Syndram 1991a, pp. 64-69.

Syndram 1997 Dirk Syndram, Das Goldene Kaffezeug Augusts des Starken. Johann Melchior Dinglingers erstes Meisterwerk im Grünen Gewölbe, Dresde / Leipzig 1997.

Syndram 2004 Dirk Syndram, Von fürstlicher Lustbarkeit und höfischer Repräsentation. Die Kunstkammer und die Dresdner Sammlungen der Renaissance, in In fürstlichem Glanz. Der Dresdner Hof um 1600, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, édité par Dirk Syndram et Antje Scherner, Dresde / Milan 2004, pp. 54-69.

Syndram 2005 Dirk Syndram, Schatzkunst der Renaissance und des Barock. Das Grüne Gewölbe zu Dresden, 2ème édition, Dresde / Munich / Berlin 2005.

Syndram / Rappel / Weinhold 2006 Dirk Syndram / Jutta Kappel / Ulrike Weinhold, Die barocke Schatzkammer. Das Grüne Gewölbe zu Dresden, Dresde / Munich / Berlin 2006.

Syndram / Minning 2010 Dirk Syndram / Martir Minning (éd.), Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden. Das Inventar von 1640, Dresde 2010.

Szilágyi 2006 András Szilágyi (éd.), Die Ersterhäzy-Schatzkammer. Kunstwerke aus fünf Jahrhunderten. Katalog der gemeinsamen Ausstellung des Kunstgewerbemuseums, Budapest, und der Esterhásy Privatstiftung, Eisenstadt, im Budapester Kunstgewerbemuseum, Budapest 2006.

Tacke 1999 Andreas Tacke, Vom Handwerker zum Künstler. Thesen zu den Anfängen der deutschen Akademien nach dem Westfälischen Frieden, in 1648. Paix de Westphalie, L'art entre la guerre et la paix, édité par Jacques Thuillier et Klaus Bußmann, Paris / Münster 1999, pp. 319-334.

Tacke 2001 Andreas Tacke (éd.), "Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg". Die Nürnberger Maler(zunft)bücher ergänzt durch weitere Quellen, Genealogien und Viten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, édité par Heidrun Ludwig, Andreas Tacke et Ursula Timann, Munich / Berlin 2001.

Tait 1988 Hugh Tait, Catalogue of the Waddesdi Bequest in the British Museum, t. II, The Silver Plate, Londres 1988.

Tait 1991 Hugh Tait, Catalogue of the Waddesdo Bequest in the British Museum, t. III, The Curiosities, Londres 1991.

Tebbe 2004 Karin Tebbe, Tulpomanie. Von Blumenzucht, Stilbluten und Tulpenpokale in Weltkunst 74 (2004), cahier 1/2, pp. 46-48.

Tebbe 2007 Karin Tebbe, Nürnberger Goldschmiedekunst - Formtypen und stilistisch Entwicklung, in Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. II, pp. 120-204.

Theuerkauff 1967 Christian Theuerkauff, Die Jagd in der Kunst. Elfenbeinarbeiten aus dem Barock, Munich / Berlin 1967.

Thormann 1991 Dagmar Thormann, Zunftzinn und Zunftsilber im Germanischen Nationalmuseum (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums), Nuremberg 1991.

Timann 2006 Ursula Timann, Bemerkungen zum Halleschen Heiltum, in Der Kardinal Albrecht von Brandenburg. Renaissancefürst und Mäzen, Stiftung Moritzburg, Halle, Ratisbonne 2006, t. 2 : Essays, édité par Andreas Tacke, pp. 255-283.

Timann 2007 Ursula Timann, Zur Handwerksgeschichte der Nürnberger Goldschmiede, in Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, t. II, pp. 33-69.

Verlustdokumentation Gotha 1997 Verlustdokumentation der Gothaer Kunstsammlungen t. I : Die Kunsthandwerklichen Sammlungen, édité par Ute Daberitz avec le concours de Ilona Bajorat et Rüdiger Wilfroth, Gotha 1997.

Vincentz 1918 Curt Rudolf Vincentz (éd.), Die Goldschmiede-Chronik. Die Erlebnisse der ehrbaren Goldschmiede-Ältesten Martin und Wolfgang, auch Mag. Peters Vincentz, Hannovre, sans indication de l'année (1918).

Völkel 2001 Michaela Völkel, Kunst für das Gewerbe. Graphische Vorlagen für Kunsthandwerker im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Deutschland, 18. Jahrhundert, Hambourg 2001.

Voet 1932 Elias Voet, Marken van Friesche Gouden Zilversmeden. De Leeuwarder Gouden Zilversmeden mit de XVIe, XVIIe en XVIIIe Eeuw, Den Haag 1932.

Voet 1963 Elias Voet, Nederlandse Gouden Zilvermerken, Den Haag 1963.

WA : Martin Luthers Werke D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. 73 tomes en quatre sections avec différents volumes, édité par la commission pour l'édition des oeuvres de Martin Luther, t. 1-64, Weimar 1883-1990 (réimpression partielle Graz, 1964-1970), ensuite édité à la demande de Heidelberger Akademie der Wissenschaften, t. 65-73, Weimar 1993-2009 (cité avec les initiales WA = Weimarer Ausgabe).

Wander 1867-1880 Karl Friedrich Wilhelm Wander, Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Ein Hausschatz für das deutsche Volk, 5 tomes, Leipzig 1867-1880.

Weber 1975 Ingrid Weber, Deutsche, Niederlandische und Französische Renaissanceplaketten 1500-1650, 2 tomes, Munich 1975.

Weber 1988 Paul Weber, Der Schuhmacher. Ein Beruf im Wandel der Zeit, Aarau 1988.

Weihrauch 1965 Hans R. Weihrauch, Italienische Bronzen als Vorbilder deutscher Goldschmiedekunst, in Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller zum 19. April 1965, Munich 1965, pp. 263-280.

Weinhold 2000 Ulrike Weinhold, Emailmalerei an Augsburger Goldschmiedearbeiten von 1650 bis 1750 (Forschungshefte, édité par Bayerisches Nationalmuseum, t. 16), Munich / Berlin 2000.

Weinhold 2004 Ulrike Weinhold, Von "Kunst und Geschicklichkeit". Goldschmiedekunst am Dresdner Hof um 1600, in Hambourg 2004, pp. 206-211.

Weinhold 2006-2007 Ulrike Weinhold, Ein Porträt Peters des Großen im Grünen Gewölbe. Die Emailkunst Georg Friedrich Dinglingers im Wettstreit mit der Ölmalerei und der Einfluss auf das russische Emailbildnis, in Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 33 (2006-2007), pp. 9-19.

Weinhold 2008 Ulrike Weinhold, Maleremail aus Limoges im Grünen Gewölbe (mit Beiträgen von Erika Speel), Dresde / Munich / Berlin 2008.

Weixlgärtner 1911 Arpad Weixlgärtner, Ungedruckte Stiche. Materialien und Anregungen aus Grenzgebieten der Kupferstichkunde, in Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 29 (1911), pp. 259-386.

Wiewelhove 2002 Hildegard Wiewelhove, Tischbrunnen. Forschungen zur europäischen Tafelkultur, Berlin 2002.

Wissel 1971-1988 Rudolf Wissel, Des Alten Handwerks Recht und Gewohnheit, t. I-VI, 2ème édition, édité par Ernst Schraepler, Berlin 1971-1988.

Wyss 1996 Robert Ludwig Wyss, Handwerkskunst in Gold und Silber. Das Silbergeschirr der bernischen Zünfte, Gesellschaften und bürgerlichen Vereinigungen (Schriften der Berner Burgerbibliothek Bern), Berne 1996.

Zrebiec 1989 Alice Zrebiec, With Bells on His Toes, in Metropolitan Museum Journal 24 (1989), pp. 167-171.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Amsterdam 1979-1980 Nederlands zilver. Dutch silver 1580-1830, édité par A. L.den Blaauwen, Rijksmuseum Amsterdam, The Toledo Museum of Art, Toledo / Ohio und Museum of Fine Arts, Boston / Massachusetts 1979-1980, La Haye 1979.

Amsterdam 1994 De Tulp en de Kunst : net verhaal van een symbool, édité par Michiel Roding und Sam Segal, Amsterdam, De Nieuwe Kerk, Zwolle 1994.

Anvers 1988-1989 Antwerps Zilver, t. I : Zilver uit de gouden eeuw van Antwerpen, Rockox-huis Antwerpen, t. II : Antwerps Huiszilver uit de 17e en 18e eeuw, Rubenshuis Antwerpen, Anvers 1988.

Anvers 2006 Zilver uit Antwerpen, rédigé par Wim Nys et Anne-Marie Claessens-Peré, Antwerpen-Deurne, Zilvermuseum Sterckhof, Anvers-Deurne 2006.

Augsbourg 1980 Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock, Maximilian-museum Augsburg, 3 tomes, Augsbourg 1980.

Berlin 2002 Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300-1900, Deutsches Historisches Museum Berlin, édité par Hans Ottomeyer und Michaela Völkel, Berlin / Wolfratshausen 2002.

Bonn 2004 Der Kreml. Gottesruhm und Zarenpracht, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Munich 2004.

Dresde 2004 Tulpomanie. Die Tulpe in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, édité par André van der Goes, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunstgewerbemuseum, Zwolle 2004.

Düsseldorf 1902 Kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1902, 2ème édition, Düsseldorf 1902.

Francfort 1986 Wahl und Krönung in Frankfurt am Main. Kaiser Karl VII 1742-1745, édité par Rainer Koch et Patricia Stahl, Historisches Museum Frankfurt a. M., 2 tomes, Francfort-sur-le-Main 1986.

Francfort 1992 Kunst in der Republik Genua 1528-1815, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Francfort-sur-le-Main 1992.

Francfort 1994 Die Rothschilds - eine europaische Famille, édité par Georg Heuberger, Jüdisches Museum Frankfurt a. M., Ostfildern 1994.

Friburg 1997 "Natur und Kunst beisamen haben". Der Breisgauer Bergkristallschliff der frühen Neuzeit, édité par Günter Irmscher, Augustinermuseum in der Universitätsbibliothek Freiburg I. Br., Fribourg-en-Brisgau / Munich 1997.

Hambourg 1961 Sechs Sammler stellen aus. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hambourg 1961.

Hambourg 1986 Jewgenia I. Smirnowa / Bernhard Heitmann, Gold und Silber aus dem Moskauer Kreml. Meisterwerke Hamburger Gold-schmiedekunst, Museum fur Kunst und Gewerbe Hamburg, Hambourg 1986.

Hambourg 1996 Im Blickfeld. Georg Hinz. Das Kunst-kammerregal, édité par Christoph Heinrich avec le concours de Michael Braun, Jürgen Hein et Thomas Ketelsen, Kunsthalle Hamburg, Hambourg 1996.

Hambourg 2004 In fürstlichem Glanz. Der Dresdner Hof um 1600, édité par Dirk Syndram et Antje Scherner, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Dresde / Milan 2004.

Hanau / Ingolstadt / Nuremberg 1987 Deutsche Goldschmiedekunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum, édité par Klaus Pechstein e.a., Deutsches Goldschmiedehaus Hanau / Städtisches Museum Ingolstadt / Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nuremberg / Berlin 1987.

Ingolstadt 1992 Schätze deutscher Goldschmiedekunst von 1500 bis 1920 aus dem Germanischen Nationalmuseum, édité par Klaus Pechstein, Heiner

Meininghaus, Ursula Timann et Claudia Siegel-Weiß, Stadtmuseum Ingolstadt, Berlin 1992.

Innsbruck / Vienne 2006-2007 Die Entdeckung der Natur. Naturalien in den Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts, édité par Wilfried Seipel, Sammlungen Schloss Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien, Vienne 2006.

Kiel 2004 Des Menschen Gemüt ist wandelbar. Druckgrafik der Dürer-Zeit, édité par Ulrich Kuder et Dirk Luckow, Kunsthalle zu Kiel, Kiel 2004.

Lemgo 1997 Moritz der Gelehrte. Ein Renaissance-Fürst in Europa, édité par Heiner Borggrefe, Vera Lüpkes et Hans Ottomeyer, Weser-renaissance-Museum Schloss Brake, Lemgo / Staatliche Museen Kassel, Orangerie, Lemgo / Kassel / Eurasburg 1997.

London 1861 South Kensington Museum London, Londres 1861.

Munich 1972 Bayern. Kunst und Kultur, Münchner Stadtmuseum, Munich 1972.

Munich 1989 Modell und Ausführung in der Metallkunst, rédigé par Lorenz Seelig, Barbara Hardtwig et Peter Volk, Bayerisches National-museum München (Bayerisches Nationalmuseum Bildführer t. 15), Munich 1989.

Munich 1991 Schuhe. Vom späten Mittelalter bis zur Gegenwart, Catalogue rédigé par Saskia Durian Ress, Bayerisches Nationalmuseum München, Munich 1991.

Munich 1994a Silber und Gold. Augsburger Goldschmiedekunst für die Höfe Europas, édité par Reinhold Baumstark et Helmut Seling, Bayerisches Nationalmuseum München, Munich 1994.

Munich 1994b Bayern und Sachsen in der Geschichte. Wege und Begegnungen in archivalischen Dokumenten. Bayerisches Hauptstaatsarchiv und Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Neustadt / Aisch 1994.

Munich 2000 Meisterwerke Bayerns von 900-1900, édité par Renate Eikelmann, Bayerisches Nationalmuseum München, Munich 2000.

Munich 2002 Der Mohrenkopfpokal von Christoph Jamnitzer, édité par Renate Eikelmann, Bayerisches Nationalmuseum München, Munich 2002.

Münster 1993 Gold und Silber aus Münster : Meisterwerke münsterischer Goldschmiedekunst vom 14. bis zum 20. Jahrhundert, édité par Hans Galen, Stadtmuseum Münster, Greve 1993.

Münster 2003 Sammlerlust. Europäische Kunst aus fünf Jahrhunderten. Gemälde, Zeichnungen und Kunst-handwerk aus einer westfälischen Privatsammlung, édité par Monika Bachtler, Westfalisches Landes-museum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Munich / Berlin / Londres / New York / Münster 2003.

New York 1983 The Art of the European Goldsmith : Silver from the Schroder Collection, édité par Timothy B. Schroder, Cooper-Hewitt Museum of Decorative Arts and Design New York, New York 1983.

New York 1985 A Bronze Bestiary, rédigé par Pénélope Hunter-Stiebel, Rosenberg & Stiebel, New York 1985.

New York 2008 Art of the Royal Court : Treasures in Pietre Dure from the Palaces of Europe, édité par Wolfram Koeppe, The Metropolitan Museum New York, New Haven 2008.

Nuremberg 1906 Historische Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der Jubiläums-Landesausstellung Nürnberg, Nuremberg 1906.

Nuremberg 1983 Martin Luther und die Reformation in Deutschland, édité par Gerhard Bott, Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers veranstaltet von Germanischen Nationalmuseum Nürnberg in Zusammenarbeit mit dem Verein für Reformationsgeschichte, Francfort-sur-le-Main 1983.

Nuremberg 1985 Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700. Goldschmiedearbeiten - Entwürfe, Modelle, Medaillen, Ornamentstiche, Schmuck, Porträts, édité par Gerhard Bott, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Munich 1985.

Nuremberg 1986 Nürnberg 1300-1550. Kunst der Gotik und Renaissance. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Munich 1986.

Nuremberg 1989 Die Grafen von Schönborn. Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene, édité par Gerhard Bott, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Nuremberg 1989.

Nuremberg 2002 Quasi Centrum Europae. Europa kauft in Nürnberg 1400-1800, édité par Hermann Maué, Thomas Eser, Sven Hauschke et Jana Stolzenberger, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nuremberg 2002.

Prague 1997 Rudolf II and Prague. The Court City, édité par Eliška Fučicová, Londres 1997.

Ravensbourg 2003 Europäische Meisterzeichnungen aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg rédigé par Bernd M. Mauer, Tilman Falk e. a., Städtische Galerie Ravensburg, Ravensbourg 2003.

Salzbourg 2002 Salzburger Bergkristall - die fürstliche Kristallmühle, rédigé par Hemma Hebner, Dommuseum zu Salzburg, Salzbourg 2002.

Strasbourg 1981 Strasbourg : ville libre royale 1681-1792, Musées de Strasbourg, Strasbourg 1981.

Stuttgart 2000 Zünfte in Württemberg. Regeln und Zeichen altwürttembergischer Zünfte vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Stuttgart 2000.

Trèves 1984 Schatzkunst Trier, édité par Bischöflichen Generalvikariat Trier (Treveris Sacra. Kunst und Kultur in der Diözese Trier, édité par Franz J. Ronig, t. 3), Trèves 1984.

Vienne 1998 Spielwelten der Kunst - Kunstkammerspiele, édité par Wilfried Seipel, Kunsthistorisches Museum Wien, Mailand / Vienne 1998.

Vienne 2002 Die Kunst des Steinschnitts. Prunkgefäße, Kameen und Commessi aus der Kunstkammer, rédigé par Rudolf Distelberger édité par Wilfried Seipel, Kunsthistorisches Museum Wien, Milan 2002.

SOURCES

Amman 1586 (1972) Jost Amman, Das Frauentrachtenbuch, Francfort-sur-le-Main 1586, réimpression, édité par Manfred Lemmer, Leipzig 1972.

Diderot / d'Alembert 1755 Denis Diderot / Jean le Rond d'Alembert (éd.), Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Par une société de gens de lettres, t. XV, Paris 1755.

Félibien 1699 André Félibien, Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent, Paris 1699.

Freud 1682 Michael Freud, Antimonomaxia oder Gewissensfragen, was von Duellen, Außfordeungen, Kugel-Wechseln, Balgen, Rauffen, Schlagen und dergleichen nach Gottes... Wort zu halten. Sampt Bedencken von Gesundheit-Trincken, Francfort-sur-le-Main 1682.

Frisius 1707 Fridericus Frisius (Friedrich Friese), Ceremoniel der Schuster, Leipzig 1707, in Ders., Der vornehmsten Künstler und Handwercker Ceremonial-Politica, in welcher nicht allein dasjenige / was bey dem Auffdingen / Loßsprechen und Meister werden nach denen Articuls-Briefen unterschiedener Oerter / von langer Zeit her in ihren Innungen und Zünfften observiret worden..., première partie, Leipzig 1708.

Harsdorffer 1652 Philipp Harsdörffer, Vollständig vermehrtes Trincir-Buch (...), Nuremberg 1652, réimpression photo-mécanique Leipzig 1976.

Hoe von Hoenegg 1617 Matthias Hoe von Hoenegg, Jubilaeum Evangelicam. Christliche und aus Gottes Wort genommene Anleitung wie das anstehende Evangelische Jubelfest recht und nützlich solle begangen (werden), Leipzig 1617.

Hoe von Hoenegg 1618 Matthias Hoe von Hoenegg, Chur Sächsische Evangelische Jubel Frewde In der Churfürstlichen Sächsischen Schloß Kirchen zu Dreßden (...) auff gnedigste anordnung (...) gehalten (...), Leipzig 1618.

Inventar der Kunstkammer von 1640 Inventarium über die churfürstliche sächsische kunstcammern in schloß und vestung Dreßden. Verneuert und aufgericht den 4. Augusti ANNO 1640. Sächsisches Staatsarchiv - Hauptstaatsarchiv Dresden, 10009 Kunstkammer, Sammlungen und Galerien, no. 9 (Syndram / Minning 2010).

Inventar der Schatzkammer 1586-1587 Inventaria über Schmuck und Silber Geschirr, Anno 1541.1662. Sächsisches Staatsarchiv- Hauptstaatsarchiv Dresden, 10024 (Geheimes Archiv), Loc. 8694/10, fol. 62r-91r.

Inventar des Silbervergoldeten Zimmers 1733 Inventarium über das Silbervergoldte Zimmer : in der Geheimen Verwahrung des Grünen Gewölbes Zu Dreßden 1733. Sächsisches Staatsarchiv - Hauptstaatsarchiv Dresden, 10009 Kunstkammer, Sammlungen und Galerien, no. 24 (Lieber 1979, no. 24).

Jus Potandi 1616 Blasius Multibibus (Richard Brathwaite), Jus Potandi oder Zechrecht, réédition d'une version allemande du "Jus Potandi" de Richard Brathwaite de 1616, avec une postface du Professeur Dr. Michael Stolleis, Francfort-sur-le-Main 1985.

Keyßler 1751 Johann Georg Keyßler, Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, Hannovre 1751, édition en ligne http://www.zeno.org/nid/20007754019.

Luther Sakrament 1519 Martin Luther, Ein Sermon von dem hochwürdigen Sakrament des heiligen wahren Leichnams Christi und von den Bruderschaften, Wittenberg 1519 (WA t. 2, [1884] 1966, pp. 738-758).

Luther Taufe 1519 Martin Luther, Ein Sermon von dem heiligen hochwürdigen Sakrament der Taufe, Wittenberg 1519 (WA t.2, [1884] 1966, pp. 724-737).

Luther Christmeß 1522 Martin Luther, Evangelium in der Christmeß, Luk. 2, 1-14. Kirchen-postille 1522 (WA. t. 10, [1910] 1966, pp. 58-95).

Luther Formula Missae 1523 Martin Luther, Formula Missae et Communionis pro Ecclesia Wittembergensi, Wittenberg 1523 (WA t. 12, [1891] 1966, pp. 197-220).

Luther tauff-buchlin 1523 Martin Luther, Das tauff-buchlin verdeutscht durch Mart. Luther. Wittenberg 1523 (WA t. 12, [1891] 1966, pp. 38-48).

Luther Festpostille 1527 Martin Luther, Ain ander kurtzer Sermon, am tage, da Maria zu Elisabeth gieng. Luce. j. Festpostille 1527 (WA t. 17/11, [1927] 1969, pp. 457-462).

Luther Wort Christi 1527 Martin Luther, Daß diese Wort Christi "Das ist mein Leib" noch fest stehen wider die Schwermer Geister, Wittenberg 1527 (WA t. 23, [1901] 1964, pp. 38-320).

Luther Auslegung Johannis 1537/38 Martin Luther, Auslegung des ersten und zweiten Kapitels Johannis in Predigten 1537 und 1538 (WA t. 46, [1912] 1967, pp. 538-789).

Luther 1541 (1880) Martin Luther, Wider Hans Worst (1541), édité par Joachim Karl Friedrich Knaake, Halle-sur-Saale 1880.

Lysthenius 1579 Georg Lysthenius, Vier Christliche Predigten vom Heiligen und Hochwirdigen Abendmal des wahren Leibs und Bluts (...) Jesu Christi (...), in Zwölff Christliche Predigten, Gethan durch M. Georgium Listhenium, Dresde 1579.

Mathesius 1562 (1679) Johannes Mathesius, Berg-Postilla oder Sarepta. Darinnen von allerley Bergwerck und Metallen, was ihre Eigenschafft und

Natur, und wie sie zu Nutz und gut gemacht, guter Bericht gegeben [...], Anno 1562, Anietzo auffs neue gedruckt und verlegt zu Freyberg von Zacharias Beckern, 1679 (numérisation de l'édition à la Sächsische Landesbibliothek / Staats-und Universitätsbibliothek Dresden, http://digital.slub-dresden.de/ppn265755328).

Ripa 1625 Cesare Ripa, Parte Prima, La novissima Iconologia, Abondanza, Del sig. Cavalier, Padoue 1625.

Rohr 1733 Julius Bernhard von Rohr, Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren, nouvelle impression de l'édition Berlin 1733, édité et commenté par Monika Schlechte, Weinheim 1990.

Schwarzenberg 1534 (1900) Johann von Schwarzenberg, Das Büchlein vom Zutrinken (1534), édité par Willy Scheel, Halle-sur-Saale 1900.

Schweinichen 1602 (1911) Hans von Schweinichen, Memorial-Buch der Fahrten und Taten des schlesischen Ritters Hans von Schweinichen. Nach seiner eigenhandigen Aufzeichnung aufs neu an Tag geben durch Engelbart Hegaur, Munich 1911.

Tentzel 1714 Wilhelm Ernst Tentzel, Saxonia Numismatica Lineae Ernestinae et Albertinae, 3 tomes, Francfort / Leipzig / Gotha 1714.

Zedler 1732-1754 Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschafften und Künste, Welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden t. I - LXIX, Halle / Leipzig 1732-1754.



CE CATALOGUE A ÉTÉ IMPRIMÉ
À MADRID LE 3 JUIN 2016,
FÊTE DE SAINTE CLOTILDE

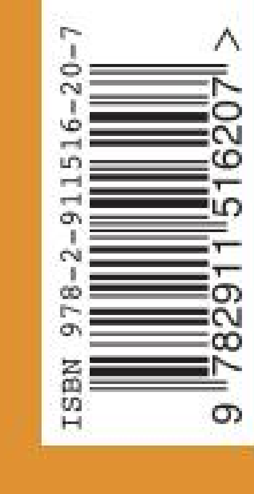
COORDINATION ET MISE EN PAGE :
Miriam Sainz de la Maza et Alfonso Meléndez

TRADUCTION : Céline Laurière et Isabelle Balon,
supervisée par Philippe Cros

IMPRESSION : Advantia
ISBN : 2-911516-20-6 · EAN : 9782911516207
Imprimé en Espagne







TRÉSORS DE L'ORFÈVRERIE ALLEMANDE DU XVI[e] SIÈCLE
COLLECTION RUDOLF-AUGUST OETKER



FONDATION BEMBERG